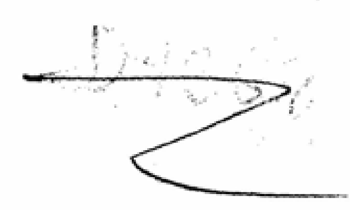
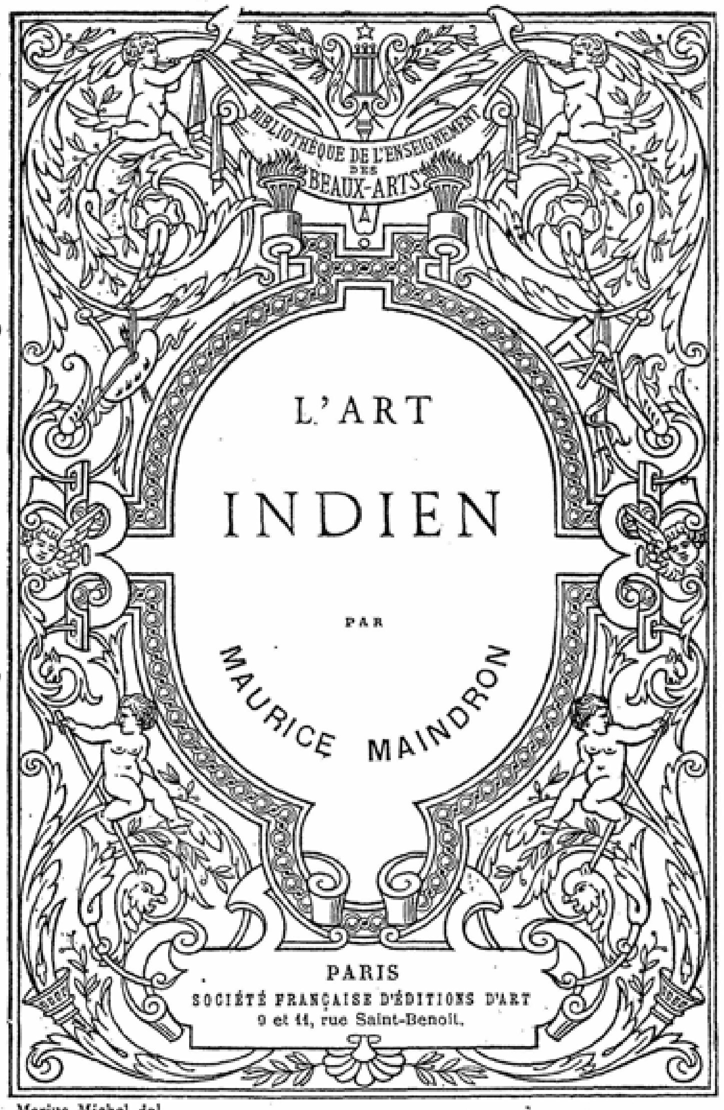






Marius Michel del.

COLLECTION PLACÉE SOUS LE HAUT PATRONAGE

DE

L'ADMINISTRATION DES BEAUX-ARTS

COURONNÉE PAR L'ACADÉMIE FRANÇAISE

(Prix Montyon)

ET

PAR L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

(Prix Bordin)

BIBLIOTHÈQUE DE L'ENSEIGNEMENT DES BEAUX-ARTS
PUBLIÉE SOUS LA
DIRECTION DE M. JULES COMTE

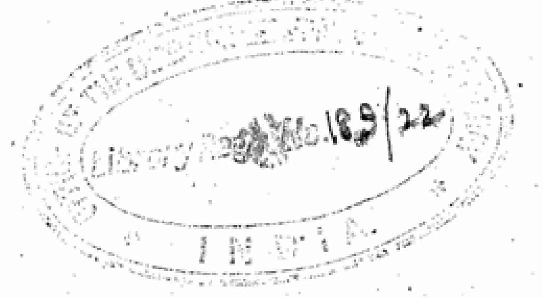
L'ART INDIEN

PAR

MAURICE MAINDRON



PARIS
SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'ÉDITIONS D'ART
L.-HENRY MAY
ÉDITEUR DES COLLECTIONS QUANTIN
9 et 11, rue Saint-Benoit.



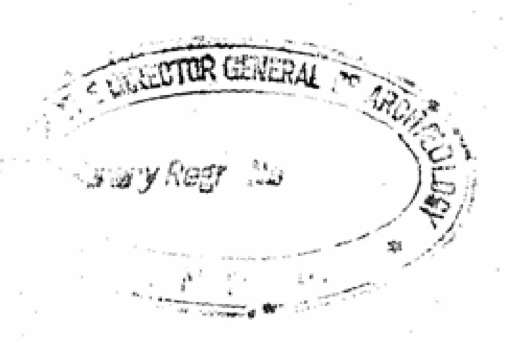


A la mémoire

De mon très cher et très regretté ami

PAUL MASSON

Mort à Strasbourg le 8 novembre 1896.







AVERTISSEMENT DE L'AUTEUR

Je n'ai pas eu d'autre prétention, en établissant ce manuel, que de vulgariser de la façon la plus sommaire, et de réunir en un tout, les notions éparses que l'on possède sur l'art indien, qui semble si dédaigné en France. C'est dans les ouvrages des auteurs originaux, où j'ai pris le meilleur, que l'on trouvera les renseignements complets et qu'on apprendra à aimer un pays où notre conquête, par la faute d'un gouvernement débile autant que par l'activité d'infatigables ennemis, n'a pas pu porter ses fruits.

Deux hommes, en notre pays, ont trop fait pour nous apprendre le développement artistique de l'Inde pour que je ne les cite pas en premier lieu. En parcourant les royaumes indépendants, il y a·

plus de trente ans, à cette époque où un pareil voyage, prolongé pendant des années, n'allait pas sans difficultés ni périls, M. L. Rousselet a fait œuvre d'observateur avisé et patient. Son bel ouvrage, magnifiquement illustré de vues alors inédites, a été une révélation pour beaucoup. Quant au livre de M. Gustave Le Bon sur les civilisations de l'Inde, il est au-dessus du pair. La lucidité du concept s'appuie toujours sur une forme excellente qui a forcé mon admiration, même dans les endroits où j'ai pu, encore que bien rarement et sur d'insignifiants détails, me trouver en désaccord avec lui. Cet ouvrage magistral, depuis des années épuisé, a été pour nous le plus précieux des guides, et nous y avons trop puisé pour ne pas payer un large tribut de reconnaissance à son auteur.

J'ai pris comme type de dispositif pratique, celui que M. Sylvain Lévi avait adopté dans ses remarquables études dans la *Grande Encyclopédie*. J'ai suivi pas à pas les principes qu'il a si nettement arrêtés pour les divisions fondamentales de l'art indien. Et je ne crois pas avoir pu mieux faire.

Les travaux classiques de Schnaase et de Lassen, de Lübke, encore qu'ils aient vieilli, sont des sources où je n'ai jamais négligé de compléter mon enquête. Elle a été surtout menée avec les mémoires des archéologues anglais et l'ouvrage

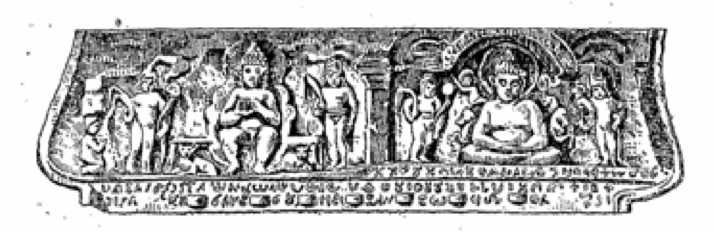
capital du savant G. Birwood sur les arts industriels de l'Inde. A défaut de pouvoir en donner une édition française, j'en ai cité bien des passages, et je lui ai emprunté plus d'un document, parmi ses figurations si caractéristiques et exactes.

J'ai encore profité des études de M. E. Sénart, qui a résumé les notions fondamentales de la question avec une rare élégance et une sûreté de goût que je lui envie, et des conseils de M. Foucher, professeur au collège de France.

Les documents que j'ai pu me procurer au cours de deux voyages dans le Coromandel et le Sind, les objets faisant partie des musées de Paris, des collections de personnes amies ou des miennes, m'ont permis de donner des figures pour la plupart inédites, dans la série des petits objets. Ce sont aussi ceux que l'on voit le moins souvent, leur valeur médiocre, leur simplicité, ne les désigne pas à l'attention des grands amateurs. Et il n'y a pas à Paris de musée indien. Si jamais il s'en fonde un, ce petit livre aura au moins cette utilité de pouvoir servir de *vade mecum*.

Cernay-la-Ville, octobre 1898.





FRISE DU VESTIBULE (CHAITYA DE KARLI).

CHAPITRE PREMIER

L'architecture religieuse.

§ I

LES MONUMENTS PRIMITIFS

E. Cartailhac, *la France préhistorique*, Paris, 1889, in-8°. — Fergusson, *les Monuments mégalithiques de tous pays*, traduction française de l'abbé Hamard. Paris, 1880, in-8°. — R. Sewel, *Archæological Survey of Southern India*, Madras, 1882. — Major Charteris Macpherson, *Memorials of Service*, Londres, 1865. — *Matériaux pour l'histoire de l'homme*, passim, etc., etc. — R. Sewel, *Quelques points d'archéol. de l'Inde mérid.*, Paris, 1897, in-8°.

Bien qu'ils ne rentrent pas dans le domaine absolu de l'art, les monuments mégalithiques de l'Inde méritent d'appeler l'attention, car leur examen méthodique permet d'expliquer bien des particularités essentielles des constructions religieuses. Quand nous disons

monuments mégalithiques, nous employons une expression figurée, car beaucoup de ces édicules sont extrêmement réduits dans leurs proportions jusqu'à devenir de pures indications théoriques. Mais, quelles que soient leurs dimensions, ces œuvres défient toute évaluation chronologique certaine, il en est pour elles comme de ces excavations rudimentaires pratiquées dans les rochers et qui ne présentent aucune sculpture dont le style pourrait servir d'indice à l'archéologue. Et d'ailleurs, comme l'a dit avec beaucoup de justesse Gustave Le Bon : « Juger des origines de l'architecture d'une époque par des travaux si élémentaires, serait vouloir deviner celles d'une grande ville moderne par les cabanes que peuvent se construire des bergers dans les montagnes[1]. »

Il est d'autant plus impossible de fournir une donnée archéologique sur ces édicules, qu'en bien des régions de l'Inde, aujourd'hui encore, on voit des populations dresser des pierres ou des dolmens, en signe de cultes traditionnels ou d'événements mémorables. Et la manière dont ces peuplades primitives s'y prennent pour déplacer d'énormes blocs de rochers, pour les équarrir, apporte de précieux renseignements sur les procédés, qui n'ont sans doute point beaucoup changé à travers le temps. Dans les monts des Khassias et en d'autres districts, les indigènes arrivent à dresser des mégalithes sans d'autres moyens que la force des bras de nombreux travailleurs, quelques rouleaux de bois et un emploi judicieux du levier. Quand ils ont

1. G. Le Bon, *les Civilisations de l'Inde*, p. 482.

choisi une grande nappe horizontale de trapp, ils s'occupent d'en détacher un bloc. « Pour fendre la pierre, ils allument de grands feux à la surface; puis, sur la pierre devenue incandescente, ils versent de l'eau fraîche dans des rigoles tracées à l'avance, et ils déterminent par là des fentes régulières[1]. » Le morceau de pierre est ensuite détaché au moyen de coins forcés dans ces fissures. Et dans les régions où l'on peut se procurer de la poudre ou de la dynamite, on donne même quelques coups de mine. Le bloc est placé sur des troncs d'arbres, à l'aide de leviers, et peut dès lors progresser sur ces rouleaux : « Ceux-ci sont reliés entre eux par des bambous assez gros, croisés eux-mêmes par des bambous plus petits, et ces pièces, régulièrement entre-croisées, forment une claie gigantesque. Trois ou quatre cents hommes, unissant leurs efforts, peuvent ainsi soulever la pierre et la porter à travers le pays. Ils peuvent, en deux ou trois heures, la transporter à quatre mille pieds de distance dans la montagne.

« En arrivant au lieu désigné pour l'emplacement du monument, continue M. A. Lewis, on creuse un trou de quelques pieds de profondeur en regard, et au-dessus duquel ils emmènent une des extrémités du monolithe. Alors les hommes, tirant à eux la claie au moyen de câbles nombreux, la mettent droite comme

1. M. Berthelot, *la Chimie au moyen âge*, I, p. 371 (Paris, 1898, in-4°). L'illustre chimiste parle de cette pratique au cours de la lumineuse explication qu'il fournit de l'usage, fait par Hannibal, du vinaigre pour attaquer les rochers, lors de son passage des Alpes.

une échelle, contre laquelle reste la pierre, dressée, elle aussi, de cette manière, jusqu'à ce qu'elle puisse glisser dans le trou et prendre son équilibre.

« Ce système est fort ingénieux, mais extrêmement simple. Il est à croire que les constructeurs de nos monuments en pierre brute, de l'Europe, devaient l'employer, surtout dans les cas où il est prouvé que les blocs utilisés n'appartenaient pas aux roches du pays, et viennent de quelque gisement plus ou moins éloigné[1]. »

Ainsi sont érigés ces monolithes dont les plus nombreux se trouvent dans les montagnes des Khassias, à la bouche méridionale du Brahmapoutre. Dressés sur le bord des chemins, au milieu des villages même, ou sur le sommet d'une montagne, ils sont destinés « à perpétuer la mémoire d'un personnage depuis longtemps décédé, dont l'esprit veille à la prospérité de ses descendants, de sa famille ou de son clan[2] ».

Mais ces bornes commémoratives, dont certaines dépassent quinze pieds de haut, ne sont pas sans comporter d'autres pierres accessoires. Près d'elles, on en voit qui sont disposées en forme de bancs, et c'est ce qu'on nomme les *bancs funéraires*[3], édicules carrés et clos, ou ronds, véritables *kists,* où sont logés des pots en terre qui contiennent les cendres des morts. Et ces

1. A. Lewis, *Construction des monuments mégalithiques dans l'Inde,* communication d'après M. C.-E. Grey (*Matériaux pour l'histoire de l'homme,* 1876, p. 85).

2. Émile Cartailhac, *la France préhistorique,* p. 185 (Bibliothèque scientif. internat., Paris, 1889).

3. *Matériaux, id., ibid.,* p. 33, *Mégalithes des Khassias,* par C.-B. Clarke.

kists accompagnent d'autres grossiers monuments, qui sont des bûchers de funérailles. C'est que les Khassias ont eu, de tout temps, l'habitude de brûler leurs morts. Mais, pendant trois mois de l'année, les pluies torrentielles ininterrompues empêchent d'employer les bûchers, qui ne s'enflammeraient point. Aussi, tout être humain qui meurt durant les pluies est-il conservé dans un tronc d'arbre creusé, où il attend, enduit de miel, le retour de la saison sèche. Vienne celle-ci, le cadavre est solennellement réduit en cendres, qui sont soigneusement recueillies dans un pot en terre vernissée, pot qui est inclus dans un kist rond ou carré, clos par un couvercle de pierre sur lequel les gens du village s'asseyent pendant les réunions publiques. Cette façon utilitaire de tirer parti des tombeaux n'enlève rien au respect que chacun ressent pour ses morts.

Les pierres levées ont une signification commémorative et votive. Fergusson nous apprend que, lorsqu'un Khassia tombe malade ou se croit menacé de quelque calamité, il invoque un ancêtre ou un parent mort et le prie de l'assister dans la circonstance. Il ne manque pas de lui promettre, en récompense de son intervention, qu'il érigera un monument, en ex-voto. Si la maladie disparaît, si le malheur s'éloigne, le Khassia remplit son vœu, et le bloc de rocher est dressé. Mais, bientôt, d'autres individus, encore qu'étrangers à ce mort propitiatoire, lui adressent de semblables prières, et, s'ils se voient exaucés, font ériger, à leur tour, des menhirs autour de la pierre principale. « C'est ainsi qu'il arrive parfois qu'une personne, homme ou femme, qui n'avait rien de remarquable

pendant sa vie, peut avoir un grand nombre de monuments élevés en son honneur[1]. »

On remarquera que ces monolithes ne sont pas toujours absolument frustes. Souvent arrive-t-il que la pierre du milieu porte une sorte de chapiteau sculpté qui s'arrondit en forme de turban, et c'est là le premier degré d'ornementation de ces constructions primitives qui sont quelquefois composées de deux, trois ou cinq pierres accolées ensemble[2].

Un autre type de monument mégalithique, qui a été observé chez les Khassias, est le dolmen ou table de pierre montée sur des piliers. On pense que ces dolmens servent comme lieu de réunion. Le major Austen a mesuré un de ces dolmens, qui avait près de dix mètres de long sur trois de large et trente centimètres d'épaisseur, et un poids de vingt-trois tonnes. Celui-ci reposait sur le sol, d'autres ont pour pieds des piliers monolithes massifs. De même que pour les pierres levées, les Khassias font aujourd'hui, comme avant, des dolmens de ces dimensions.

Les montagnes des Khassias ne sont pas les seules régions de l'Inde où l'on rencontre des monuments mégalithiques. La péninsule méridionale possède ses maisons des Moris, ou maisons des Nains, réparties par groupes plus ou moins importants dans le Dekkan, le Malabar, les monts des Nilghiris, la province de Sorapoor, et en bien d'autres points. Ce sont des chambres

1. Fergusson, *les Monuments mégalithiques*, p. 490. — Schlagintweit, *Rusland*, 1870, nº 23, p. 550. — *Asiatic Researches*, XVII, p. 502.

2. Godwin Austen, *Journal anthropol. Instit.*, I. p. 127.

carrées, closes, formées par de larges dalles symétriquement assemblées, et certains de ces édicules sont assez grands pour qu'un homme puisse s'y tenir debout. Que ces caissons aient servi d'habitations, c'est une hypothèse qu'il faut rejeter. Mais on a toutes raisons de croire qu'ils ont servi de tombeaux. Les coutumes locales, observées dans le Travancore par M. Baker, font comprendre pourquoi l'on édifiait et l'on édifie encore ces dolmens carrés, qui sont des sépultures et aussi des autels dédiés aux ancêtres[1]. Les morts des tribus Mâlas sont, aujourd'hui comme avant, déposés dans des forêts sacrées où l'on construit ces petits caveaux en miniature dont une des faces porte une fenêtre ronde par où l'esprit du mort, qui est censé rôder autour du monument, peut entrer et sortir à son gré. Des sacrifices, des offrandes de fleurs, de sucreries, d'arack, faits à des époques régulières, honorent la mémoire du mort, représenté par une pierre ou une petite image de bronze. Certains archéologues anglais considèrent ces coutumes comme une tradition d'époques passées où les mêmes races élevaient des constructions mégalithiques. « Ce peuple, dit M. Walhouse, devenu incapable d'ériger des masses énormes comme on en voit sur les collines et dans les plaines environnantes, a voulu cependant en conserver l'usage en les réduisant à de petites dimensions. Si telle est la vérité, elle nous aide à expliquer ce qui a fort souvent embarrassé les antiquaires de l'Inde. On trouve fréquemment, dans l'État de Coorgh et ailleurs, des urnes

1. Fergusson, *Monuments mégalith.* — Meadons Taylor, *Transactions of Royal Irish Soc.*, XXIV, p. 329.

et d'autres ustensiles d'un si petit modèle que l'on peut les comparer à des jouets d'enfants. Les indigènes les attribuent à une race de pygmées. Il est beaucoup plus naturel d'y voir les traces d'une religion expirante, chez qui les symboles ont remplacé la réalité[1]. »

Nous ne pouvons nous étendre sur ces mobiliers funéraires, non plus que sur la nature, l'état et la disposition des squelettes ou des cendres trouvés dans ces sépultures. La simplicité du plan de ce manuel ne nous permet qu'un rapide examen des origines indiennes, elles sont du domaine de l'archéologie pure. Il y a, en effet, bien d'autres types dans les monuments primitifs de l'Inde, comme les cairns, les tumuli, et aussi ces pierres à écuelles où l'on voit les femmes hindoues apporter l'eau sacrée du Gange, recueillie au prix de voyages où elles ont parcouru, parfois à pied, plusieurs centaines de lieues, pour arroser ces signes « dans les temples où elles vont implorer la divinité en vue de devenir mères[2] ». Certains auteurs ont voulu

1. Fergusson, *Monum. mégalith.*, déjà cité. — Meadons Taylor, *Transactions of Royal Irish Society*, XXIV, p. 329. « Ces petites loges carrées sont attribuées à des nains, aujourd'hui disparus; on raconte d'autres légendes encore. Ainsi on dit « que ce sont des hommes qui, pendant qu'ils cherchaient un lieu de campement pour les éléphants du Roi des Nains, furent changés en pierres parce qu'ils ne voulaient pas se tenir tranquilles. De même pour les rocs du Shahpoor, ceux autour du parallélogramme étaient des hommes, et les plus grands étaient des chefs. Les pierres grises et noires et le granit qui couvraient le tumulus étaient des bestiaux qu'ils avaient volés. C'est parce qu'ils n'avaient pu s'entendre pour le partage que le Roi des Nains les avait tous changés en pierres. » Cartailhac, *la France préhist.*, p. 188.

2. Cartailhac, *loc. cit.*, 247.

voir, dans ces blocs de pierre où sont aménagées des cavités reliées entre elles par des rigoles, les autels des farouches religions primitives qui demandaient des victimes humaines. D'autres, sans doute plus près de la vérité, considèrent les pierres à écuelles comme destinées à la préparation du *soma* des Brahmes[1]. « Quelques-unes de ces excavations, en effet, sont entourées de rigoles qui rappellent par leur disposition celles qui se trouvent sur la partie inférieure ou base des lingas[2]. »

1. L. de Milloué, *Histoire des religions de l'Inde*, Paris, 1890, in-8°, p. 291. Il existe encore aujourd'hui dans l'Inde quelques congrégations de Brahmanes adorateurs d'*Agni* qui continuent à célébrer leur culte d'après les règles védiques, et sans temple (*Id., ibid.*, 290).

2. Le soma est le suc d'une asclépiadée mélangé avec du lait pour le faire fermenter. C'est la principale offrande recommandée dans le rituel védique. Dans la religion indouiste « le dieu Soma est devenu définitivement le régent de la lune et se confond même avec cet astre ». (L. de Milloué, *loc. cit.*, p. 251.) Le Soma védique, considéré comme Dieu, ne se sépare pas d'Agni, flamme de l'autel, bienfaiteur de l'humanité; comme lui, il est une divinité du feu, qu'il clarifie, active. C'est la boisson des sacrificateurs, auxquels il donne l'inspiration. C'est aussi le breuvage des dieux; il leur donne l'immortalité. « Nous le retrouvons en cette qualité dans le Brahmanisme sous le nom d'Amrita... et dans les religions indo-européennes sous celui d'Ambroisie. » (*Id., ibid.*, p. 30.) — « Le linga est une colonne cylindrique arrondie par le haut et reposant dans une sorte de cuvette munie d'un déversoir en forme de bec creusé d'une rigole. Il rappelle, prétend-on, l'ancien appareil à fabriquer le soma, le mortier sacré avec son pilon dressé au milieu. En réalité, c'est le symbole de l'énergie créatrice de la nature, le *phallus* et le *ctéis* réunis. » (*Id., ibid.*, p. 240.) Pour l'histoire des religions de l'Inde, nous recommandons l'excellent ouvrage de M. L. de Milloué auquel nous empruntons ces citations. Une bibliographie très complète le termine.

Mais le principe essentiel qui nous semble devoir être tiré des monuments barbares et primitifs de l'Inde, c'est qu'une arche, un caisson de pierre fut ordinairement édifié pour recueillir les cendres ou les ossements d'un mort, que ce fussent ceux d'un homme quelconque ou ceux d'un personnage fameux. Autour de ces reliques, un culte s'établit. Le *kist* contenant les dépouilles ou en signifiant le souvenir est le point essentiel du monument, dolmen, cairn ou tumulus; il deviendra, avec le temps, le *dagoba* bouddhique, comme le tumulus qui le recouvre deviendra le *stoupa* ou *tope*, puis, plus tard, la chapelle ou *chaitya* ouverte alors au culte des fidèles.

§ II

L'ARCHITECTURE BOUDDHIQUE

Lübke, *Geschichte der Plastik*, Leipzig, 1880, in-4°. — Schnaase, *Geschichte der Kunst in Alterthum*, Dusseldorf, 1874, in-8°, tome I. — Lassen, *Indische Alterthum Kunde*, etc. Outre ces ouvrages classiques, consulter : G. Le Bon, *les Civilisations de l'Inde*, Paris, 1887, in-4°. — Du même, l'*Inde monumentale*, Paris, 1885, 5 vol. in-f°. — L. Rousselet, l'*Inde des Rajahs*, Paris, 1877, in-f°. — Alexander Cunningham, *The Stupa of Bharhut*, Londres, 1879. — Fergusson, *Famous Monuments of Central India*, Londres, 1886. Du même, *History of Eastern Architecture*, Londres, 1891, in-8°. — Fergusson et Burgess, *Caves temples in India*, Londres, 1880-83. — Patterson, *Essays of History and Art*, Londres, 1861. — Grindlay, *Scenery, Costumes and Architecture, Chiefly on the West-Side of India,*

Londres, 1830. — Birwood, *The industrial Arts of India*, Londres, 1880, in-8°, tome I, chap. XXXII : *The Hindu Temples*. — L. de Milloué, *Guide illustré du Musée Guimet*, Paris, 1897, in-12. — Du même, *Histoire des Religions de l'Inde*, Paris, 1890, in-8°, et *le Bouddhisme dans le Monde*, Paris, 1893, in-8°. — Marquis de la Mazelière, *Moines et Ascètes indiens*, Paris, 1898. — Grande Encyclopédie, article *Inde*, par Sylvain Lévi, 1893.

Ç'a été longtemps une mode parmi les érudits, de reculer prodigieusement l'antiquité des civilisations indiennes. De l'Inde nous était tout venu, la connaissance des dieux, la langue, les coutumes et les premiers instruments de la vie matérielle, la domestication du bétail, d'autres choses encore. A y regarder de plus près, on en vint à considérer la pauvreté des sources et à s'apercevoir que toutes ces prétendues traditions étaient autant de légendes. L'Inde ne nous a rien laissé de son histoire non plus que de ses anciens monuments. Et nous savons aujourd'hui que les plus anciens d'entre eux ne sont guère postérieurs aux derniers siècles où s'éteignit le flambeau de nos civilisations classiques. On peut avancer qu'aucune architecture actuellement relevée dans l'Inde, à en excepter les monuments primitifs dont nous venons de parler sommairement, n'est même contemporaine des expéditions d'Alexandre. On a essayé d'expliquer cette pauvreté par des suppositions ingénieuses. Une des plus raisonnables est que l'Inde ne connaissait alors d'autres constructions que celles faites de bois, matière qui, comme chacun sait, ne résiste pas longtemps aux agents extérieurs. On doit aussi considérer que bien des temples, bien des palais furent sans doute alors

élevés dont la charpente en bois soutenait des murs de briques. Sous les actions incessantes et régulièrement répétées des pluies torrentielles et des sécheresses torrides, les murailles de briques, quelle que fût leur épaisseur, ne devaient pas résister bien longtemps. Il y a encore d'autres causes.

Tous ceux qui ont voyagé dans les régions indiennes ont remarqué avec quelle profusion les ruines sont accumulées sur le sol, ruines souvent tout actuelles, qu'il s'agisse d'humbles logis ou de merveilleuses pagodes. Pour une raison ou pour une autre, toute une population quitte un pays pour s'installer un peu plus loin, mais aussi pour disparaître parfois complètement. A la suite d'une épidémie, d'une famine, d'une guerre, des villes entières ont été et sont encore abandonnées. La végétation a vite fait de recouvrir les palais et les masures, car sous l'eau du ciel et la chaleur du soleil, les arbres ont bientôt poussé de vigoureuses racines qui disjoignent les pierres, réduisent les briques en une bouillie lavée par les pluies. Pour résister à de tels parasites, il n'a fallu rien moins que les admirables appareils de granit où reposent les lourdes corniches dravidiennes, ou les blocs de marbre savamment disposés des édifices élevés aux belles époques. Il est probable qu'avant le christianisme, l'Inde ne sut rien édifier de pareil. Mais elle savait déjà attacher des milliers de travailleurs aux flancs des montagnes pour les évider en dentelle de pierre, comme les grandes fourmis s'entendent à faire une guipure des vieilles souches enfouies dans le terreau des forêts. Comme elles aussi, les Indiens amoncelaient les briques de

leurs monticules arrondis pour en faire des topes, dérivés sans doute de leurs anciens tumuli. Avec son sentiment observateur et contemplatif, l'autochtone de l'Inde s'inspira facilement des divers modèles que la nature lui mettait chaque jour sous les yeux. Le pays aux plaines immenses et unies où se dressaient les montagnes en terrasses abruptes et cubiques, étagées à l'infini, lui conseilla l'aplomb massif de ses solides pagodes, le travail des fourmis et des termites le poussa à sculpter dans la montagne elle-même ses temples souterrains, puis étagés jusqu'au sommet de la roche. Et sans doute commença-t-il par prendre le mont comme premier élément de construction avant que de se risquer à élever de toutes pièces le temple qu'il avait d'abord façonné en déchiquetant le *ghat*, la montagne indienne.

Quoi qu'il en soit, tout porte à croire que les premiers architectes de l'Inde firent leurs édifices en bois, par cela même que les plus anciens édifices de pierre reproduisent des poutres, des balustrades de bois, dont ils imitent la disposition et les joints. Et ces piliers, ces balustrades de pierre sont les plus anciens monuments que les archéologues aient relevés en Inde. Ils appartiennent à la période bouddhique et datent de 250 ans, au plus, avant notre ère.

A cette époque, le roi Açoka étendait son pouvoir sur la plus grande partie de l'Inde septentrionale et moyenne. Petit-fils du Sandracotos, contemporain d'Alexandre, et qui est le Tchandragoupta des Hindous, Açoka n'était que de basse caste, pour tout dire, un Çoudra. Sans doute, sa qualité précaire de succes-

seur de souverains usurpateurs, vint-elle ajouter chez ce Çoudra au désir de répudier le régime des castes brahmaniques; il se convertit bruyamment au bouddhisme, entraînant avec lui ses peuples dans la religion qui recevait petits et grands dans son sein. Açoka couvrit son empire de monuments, témoignages de son zèle pour le Bouddha Çakia-Mouni. Et s'il n'eût tenu qu'à lui, la péninsule entière eût adopté le nouveau culte officiel, car il envoya partout des missionnaires, fit graver en tous lieux ses instructions religieuses sur les rochers, érigea en maints endroits ces *lâts* ou piliers de pierre que l'on voit encore aujourd'hui. Sous le règne d'Açoka, le bouddhisme put se croire définitivement victorieux. Mais à la mort du souverain commença une réaction brahmanique qui finit par avoir raison de la religion démocratique que répudiait le caractère hindou. Les monuments bouddhiques furent détruits et les Musulmans vinrent ensuite parachever leur ruine. Ceux qui survécurent ne durent leur préservation qu'à leur situation excentrique, dans des régions désertes ou d'accès difficile, comme à Sanchi, dont les topes sont en partie conservés. Ce que l'on possède aujourd'hui de ces témoins de pierre sont les *lâts* ou piliers, les *topes* ou *stoupas*, les *chaityas* et les monastères ou *viharas*.

« Le *lat*, dit M. Sylvain Lévy, est un simple pilier surmonté d'une image symbolique : roue de la loi, dragon, etc., et propre à recevoir une inscription. Il existe à l'état isolé, mais se combine surtout avec les stoupas ou les chaityias, comme un motif de décoration (lâts d'Allahabad, de Delhi, etc.)... » On appelle

aussi ces lâts des *stambhas;* ils portent des inscriptions en langue pali, qui énoncent des édits d'Açoka, des prescriptions religieuses, des mentions de rois. Sans doute, ces piliers furent-ils rarement isolés; mais, dans la plupart des cas, les monuments dont ils dépendaient ont disparu. Tels qu'on les voit, ils représentent encore aujourd'hui les sources les plus précieuses de l'histoire de l'Inde[1], que nous ne connaissions guère que par ses monuments[2], et c'est d'après eux que James Prinseps put rétablir l'ancien alphabet pali « dont la tradition était complètement perdue[3] ».

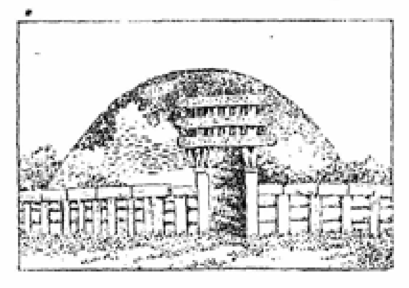


FIG. 1. — TOPE DE SANCHI.

Lorsque ces lâts sont réunis entre eux par des traverses horizontales, également faites de pierres, ils forment les balustrades sacrées, comme celle qui entoure le fameux tope de Sanchi (fig. 1). Ces balustrades, alors qu'elles étaient construites en bois,

1. G. Le Bon, *Civilis. de l'Inde*, p. 490.

2. Sylvain Lévi, *loc. cit.*, 705.

3. L. Rousselet, *Inde des Rajahs*, 513. Cf. J. Prinseps, *Essays on Indian Antiquities*, Londres, 1858, 2 vol. avec tables, par Edward Thomas (*Useful Tables*). Les textes bouddhiques énumèrent soixante-quatre espèces d'écriture. Mais tous les alphabets en usage aujourd'hui dans l'Inde se rattachent à l'alphabet indien d'Açoka « par une série de modifications faciles à constater dans les inscriptions postérieures, les monnaies et les manuscrits ». Sylvain Lévi, *loc. cit.*, 705, avec une figure d'une des inscriptions d'Açoka. On verra plus loin que certains des

devaient entourer, à l'origine, les arbres sacrés, les sépultures des personnages vénérés, les petits monuments mégalithiques précédemment cités. Mais, aux derniers siècles avant le christianisme, elles sont l'accompagnement des topes, auxquels elles peuvent être, parfois, un peu postérieures. Le travail du ciseau les a fouillées, ornées à profusion de motifs décoratifs variés, d'animaux, de personnages, rendus avec un art déjà sûr de lui-même, qui ferait croire que les sculpteurs indiens n'en étaient pas à leurs premiers essais. Aussi a-t-on dit que ces balustrades avaient été ciselées par des artistes étrangers, égyptiens ou grecs, envoyés à Açoka par un Ptolémée. Il ne faut pas oublier que les Grecs étaient déjà en rapports constants avec le nord de l'Inde par la Bactriane, et qu'une architecture hellénique presque pure élevait ses monuments du côté de Peeshawer, comme nous l'expliquerons par la suite.

On entend par *tope* ou *stoupa* un tumulus, bombé régulièrement, qui fut élevé primitivement sur un kist ou vase à reliques contenant quelque souvenir tangible du Bouddha, ou d'un Bodhisattva, d'un saint personnage[1] dont on conservait quelque ossement, voire même l'empreinte du pied, qu'on se figurait facilement

piliers attribués à Açoka étaient faits de fer. Beaucoup portent des inscriptions d'époques diverses, comme à Delhi; celui d'Allahabad, outre les inscriptions d'Açoka, en porte une de Samudra Gopta (380 av. J.-C.) et une de Jehangir (1605 de notre ère). Cf. Birwood, *Industr. Arts*, p. 112.

1. Le Bodhisattva, aspirant Bouddha, est un saint que ses mérites ont déjà élevé à une condition supérieure, mais qui n'est pas encore Bouddha. S'il meurt dans cet état, il va dans le ciel *Thoushita* « qui est en quelque sorte l'antichambre du Nirvana ». Milloué, *loc. cit.*, p. 146.

due au Bouddha lui-même. « Lorsque le Bouddha fut mort et son corps brûlé, on fit, dit-on, quatre-vingt-quatre mille parts de ce qui resta de ses ossements et des cendres du bûcher. Ces reliques, distribuées aux assistants, furent disséminées par eux dans toute l'Asie orientale, où un nombre égal de temples construits à cet effet durent les recevoir. La dévotion à ces reliques est extrême, il n'est pas de miracle qu'on ne leur attribue. Du Bouddha, cette vénération s'étend jusqu'aux prêtres, aux reliques desquels on consacre des monuments spéciaux appelés *stoupas*[1]. » Le tope ou stoupa primitif devait être le kist lui-même, le *dagoba*, comme disent les hindouistes, dagoba que l'on retrouve dans les chaityas ou églises bouddhiques, et qui a la forme d'un cylindre terminé par un dôme, sorte de stoupa en miniature.

Si l'on prend comme exemple le tope classique de Sanchi (fig. 1), on voit que c'est un grand dôme, fait de briques, recouvert par d'épaisses dalles de grès blanc qui lui font un revêtement extérieur régulièrement appareillé. Le tope mesure trente-deux mètres de diamètre; il se dresse, à dix-sept mètres de hauteur, sur un soubassement haut d'un mètre soixante centimètres, et se termine en une plate-forme horizontale qui supportait une sorte d'autel, surmonté lui-même par deux parasols de pierre étagés. Ces diverses pièces du couronnement ont été renversées par des antiquaires anglais qui, en 1822, éventrèrent le tope pour y pratiquer des fouilles sommaires. L. Rousselet, qui le visita au mois

1. Milloué, *loc. cit.*, p. 195, *id.*, *le Bouddhisme*, p. 209.

de mai 1867, vit encore sur le sommet les débris d'une balustrade et des deux parasols de pierre, disques de deux mètres de diamètre sur soixante-sept centimètres d'épaisseur[1]. Cet autel répond à celui que les architectes indiens appellent encore aujourd'hui le *Ti*.

On accède à chacun des côtés de la plate-forme cylindrique inférieure par un large escalier à double rampe de pierre. Quant à la balustrade, considérée par certains archéologues comme postérieure au tope lui-même, elle entoure complètement celui-ci de ses piliers octogonaux où sont ajustées les traverses de pierre qui les pénètrent complètement, pour imiter aussi parfaitement que possible des emboîtements de charpentes. Quatre *toranas*, portes monumentales, pareillement assemblées, avec luxe de tenons de pierre, complètent cet admirable ensemble. Elles sont orientées suivant les quatre points cardinaux. Celle du Nord (fig. 2), de beaucoup la plus remarquable, mesure dix mètres

1. L. Rousselet, *loc. cit.*, p. 510. D'après cet auteur : « Les premiers topes étaient généralement surmontés d'un autel carré ou *Ti*, portant un parasol déployé, antique emblème du pouvoir souverain. Après la mort de Çakia, ses disciples, voulant l'exalter au-dessus de ses prédécesseurs... placèrent sur ses dagobas trois parasols au lieu d'un : le premier représentant le royaume des cieux, le second l'empire du monde, et le troisième le triomphe de l'esprit délivré de la matière. Ces parasols de pierre étaient d'abord accolés, plus tard on les superposa ; on dut, pour cela, consolider leurs pavillons avec de légers pilastres... » *Ibid.*, p. 506. C'est une explication ingénieuse des légers kiosques de l'architecture des Djaïnas. Ces disques ainsi disposés par trois et surmontant l'autel, sont une disposition classique qui se retrouve sur tous les dessins de topes, de bas-reliefs et sur les dagobas des temples souterrains. (Le Bon, *loc. cit.*, p. 496.)

de haut sur six de largeur. Comme on peut le voir sur

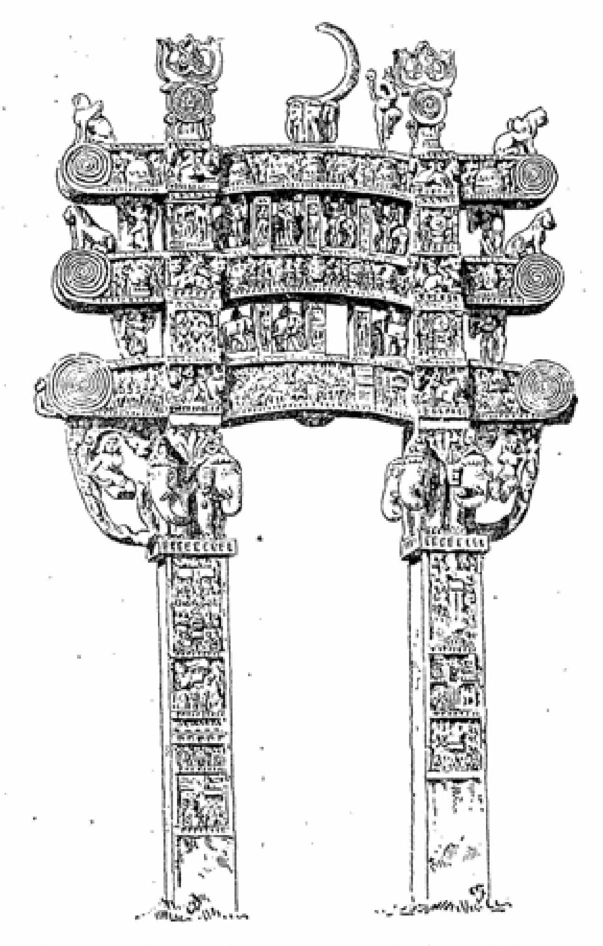


FIG. 2. — PORTE NORD DU GRAND TOPE DE SANCHI.

notre figure, elle est complètement fouillée au ciseau,

ainsi que les autres, d'ailleurs. « Les bas-reliefs dont les portes monumentales de Sanchi sont couvertes, dit G. Le Bon, offrent généralement des scènes de la vie de Bouddha lorsqu'il était prince, ou pendant ses existences antérieures. Le réformateur n'est nulle part représenté dans les attitudes conventionnelles, debout ou assis, les jambes croisées, qui devinrent universelles plus tard[1]. » Les emblèmes qui surmontent son linteau supérieur sont, au milieu, le *Tchakra* ou roue de la loi, et sur les côtés, le *Trisula* ou trident (fig. 3 et 4), emblème du Bouddha, dont le pied est représenté par une empreinte sur le pied-droit du côté gauche; à sa base. Ces deux emblèmes, avec le lion qui leur est ordinairement associé, sont ceux de la triade bouddhique, Bouddha, la Congrégation et la Loi. On s'accorde assez généralement pour dater ces quatre belles portes sculptées des premières années de l'ère chrétienne, en l'an 20, environ. Elles furent élevées sous le

1. Le *Tchakra* représente la roue symbolique de la loi, c'est-à-dire la répétition continuelle des quatre vérités élémentaires et des huit chemins prêchés par le Bouddha. Mais c'est aussi le cercle d'acier tranchant sur son pourtour extérieur qui fut longtemps et est encore en certaines régions, l'arme de jet des Hindous. Ainsi compris, le mot *tchakra* s'applique à la foudre des dieux, c'est pourquoi: « la loi est l'arme par excellence contre les démons et contre les passions. » Cf. L. de Milloué. *Religions de l'Inde,* p. 164. Le *Trisula* ou trident symbolique est un emblème diversement expliqué; les archéologues anglais, et parmi eux Cunningham, pensent qu'il représente *Dharma*, autre symbole de la loi. Comme signe bouddhique il répondrait peut-être aux cinq éléments de l'univers matériel. (Fergusson, *Tree and Serpent Worship.* Londres, 1873, p. 115.) Birwood voit dans le Trisula çivaïste (fig. 4) un emblème des forces productives de la nature. (*The industrial Arts of India,* I., p. 106.)

règne de Sri Satakarni, troisième roi de Magadha. Encore à cette époque, les sculpteurs copiaient servilement les œuvres des charpentiers avec la pierre.

Tel est, très sommairement décrit, le fameux tope de Sanchi, un des plus vénérables monuments des Indes. Nous ajouterons que les pierres du revêtement

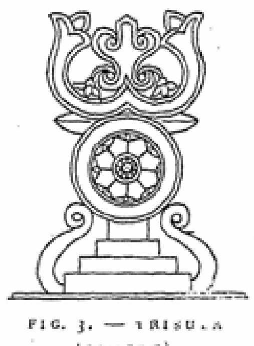


FIG. 3. — TRISULA (SANCHI).

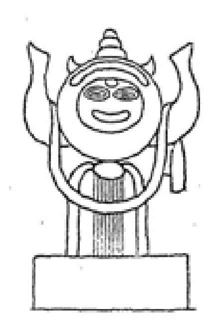


FIG. 4. — TRISULA (TEMPLE DE POURI).

extérieur étaient peintes, comme toutes les sculptures d'ailleurs, et en cela les artistes imitaient les constructions de bois, toutes pareillement peintes. Dans les diverses régions où se dressent les stoupas, on les rencontre toujours massés par groupes. A Sanchi, il y en a six ou sept, trente-sept à Bhojpour; ils sont nombreux à Bhilsa[1] dans le Bhopal, à Gaya dans le Béhar,

1. Ils comptent parmi les plus hauts topes; on en a décrit qui mesurent jusqu'à trente mètres de hauteur. Cf. Cunningham, *The Bhilsa topes*, p. 183. Les archéologues anglais ont fait remarquer que le plan fondamental des topes avec leurs palissades et leurs quatre portes forme la figure du fameux *swastika* ou croix gammée (fig. 5) dont nous parlerons plus loin, et qui est la croix mystique ou *filfot* des bouddhistes (Cf. Birwood, *loc. cit.*,

à Sarnath près de Bénarès, à Jelalabad, etc. Mais tous ces topes ne sont pas contemporains. Les plus anciens sont ceux de Gaya, de Bharhoud, de Sanchi, à peu près de la même époque (250 av. J.-C.). Ceux du Bérar sont plus récents, notamment le magnifique tope d'Amravati « qui date des premiers siècles de l'ère chrétienne et montre l'art classique de l'Occident combiné, dans une fusion harmonieuse, avec l'art de l'Inde[1] ».

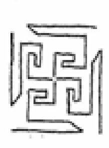


FIG. 5. SWASTIKA.

Il faut considérer comme appartenant au genre des topes la fameuse construction de Bouddha-Gaya (fig. 6), célèbre pour ses magnifiques sculptures, où éclate l'influence grecque. Nous y reviendrons par la suite. Le temple de Bouddha-Gaya est un édifice pyramidal, à neuf étages, d'un type qu'on ne rencontre nulle part ailleurs en Inde. S'il fallait le comparer à quelque forme d'architecture asiatique, ce serait avec les tours des régions situées au delà du Thibet que ce temple offrirait le plus de rapports[2], comme aussi avec les gopuras pyramidaux des pagodes dravidiennes. La date de ce monument n'est pas antérieure

p. 113.) Fergusson n'hésite pas à considérer les topes avec leurs dagobas comme des descendants directs des *tumuli* touraniens relevés en Lydie, en Étrurie et dans les steppes de la Scythie septentrionale...

1. Sylvain Lévi, *loc. cit.*, p. 706. Sur le tope d'Amravati, consulter le mémoire de Wilson, *Arina antiq.* p. 32-39. Schnaase, *loc. cit.*, p. 109. Fergusson, *The illustr. Handb. of Architect.* I. f. 13. Et sur les topes du nord de l'Inde, Birwood, *loc. cit.*, p. 112.

2. Birwood, *loc. cit.*, p. 114. Fergusson, *History of Indian and Eastern Architecture*, p. 70.

au VI[e] siècle de notre ère. G. Le Bon, qui en a donné une excellente figure[1], l'a considéré comme beaucoup

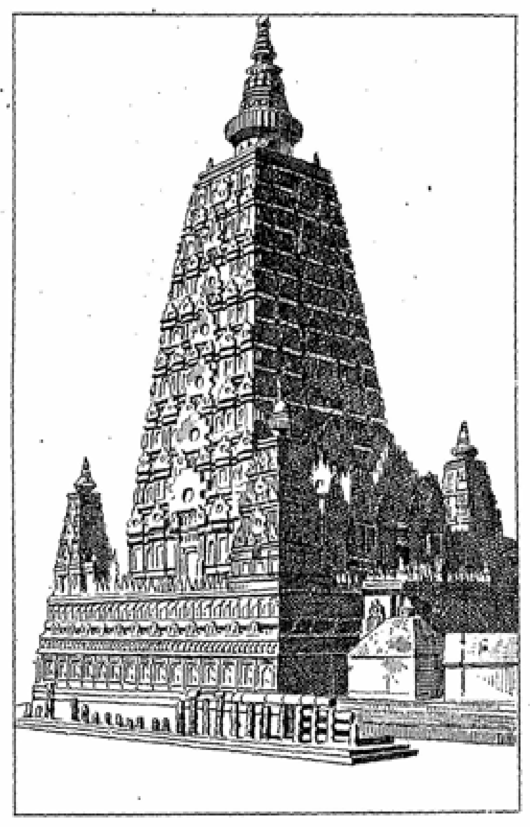


FIG. 6. — TEMPLE DE BOUDDHA-GAYA.

plus ancien, et fait remonter au temps d'Açoka la balustrade qui l'entoure. Les restaurations continuelles

1. G. Le Bon, *Civilis. de l'Inde*, p. 239, fig. 89. Le temple de

qu'a subies cette massive construction faite en briques, dont le sommet porte un pinacle en forme de vase dressé à plus de cinquante mètres de hauteur, n'ont pas été sans des modifications fréquentes qui ont dû en changer l'aspect primitif. Son énorme soubassement porte à chacun de ses angles une petite pyramide répétant exactement la masse principale, qui, n'était son clocheton, rappellerait les hautes tours babyloniennes, comme les portiques des pagodes du Sud rappellent les portiques égyptiens ou les pylones assyriens, encore que ces rapports puissent être complètement fortuits.

D'un autre ordre sont les *chaityas* ou chapelles bouddhiques creusées dans les rochers. Le chaitya est l'église chrétienne, l'ancienne basilique, dont il reproduit fidèlement la disposition. Comme celle-ci, le chaitya a sa nef avec ses colonnes, son abside, son autel et son chœur; comme elle, il est un lieu d'assemblée et de culte. Pratiquées aux flancs des monts, ces caves présentent tous les aspects, depuis la simplicité fruste des grottes jusqu'à la perfection des temples où la pierre s'est évidée sous le ciseau qui en a fait une dentelle. Des ébauches informes du Béhar, aux merveilleux chaityas de Karli et de Nasik, « l'art des architectes s'affirme et s'enhardit graduellement[1] ». La

Bouddha-Gaya marque l'endroit où se tenait le Bouddha quand il arriva à la suprême sagesse, *id.*, p. 497. Il contient trois petits sanctuaires étagés; celui du premier étage a sept mètres de hauteur; on y voit encore le piédestal de basalte où se dressait jadis la statue en or du Bouddha.

1. Sylvain Lévi, *loc. cit.*, 707. Un monument bouddhique, également élevé de toutes pièces, est la halle de Sanchi, seule de

nature géologique du sol, la stratification régulière des trapps émergeant en hautes terrasses nettement escarpées, offraient aux constructeurs des exemples dont ils surent tirer parti En évidant les roches, ils n'avaient pas à se préoccuper à l'excès des aplombs, non plus que du difficile assemblage des matériaux. Un plan primitif très simple fut longtemps conservé, celui d'une arche à plafond arqué en plein cintre, comme cela se voit dans les cavernes naturelles ou dans les carrières d'extraction. Aux Troglodytes succédèrent d'habiles sculpteurs.

« Sous sa forme définitive et pour ainsi dire classique, dit M. Sylvain Lévi, le chaitya comporte une façade ouvrée dans le roc, une nef flanquée de deux ailes et bordée de colonnes, et, en guise de chœur, une sorte de stoupa en réduction (dagoba)[1] où sont déposées des reliques. La lumière, introduite par une large fenêtre au-dessus du porche, vient tomber sur le dagoba, qu'elle illumine, tandis que, par un contraste saisissant, le reste de l'édifice est noyé dans l'ombre[2]. »

Le plus beau chaitya de l'Inde est celui de Karli (province de Bombay) (fig. 7). Son antiquité, encore que très souvent exagérée, est cependant vénérable, car si cette cave est contemporaine d'un des lâts qui se dressent devant son entrée, elle date de près de deux mille ans (78 av. J.-C.). Tous les voyageurs qui l'ont

son espèce dans toute l'Inde. Cf. Birwood, *Industr. arts*, I, p. 114.

1. Sur certains dagobas de Ceylan et l'architecture bouddhique de cette île. Cf. Fergusson, *Monum. mégalith.*

2. Rousselet a donné du grand Chaitya de Karli une excellente figure. La nôtre n'indique pas le parti d'éclairage.

visitée ont été frappés par sa ressemblance avec une basilique chrétienne. Et cette disposition frappa à tel point les conquérants portugais que, « ne pouvant croire qu'elle fût l'œuvre d'un peuple d'idolâtres et de sauvages, ils en conclurent qu'elle avait dû être creusée par les chrétiens catéchisés, selon la légende, par l'apôtre saint Thomas[1] ». Attaquant un massif des Ghats de deux cents mètres de hauteur sur soixante de largeur, les ouvriers ont sculpté le grès en escaliers, évidé le vestibule et la grande salle dont les parois comme les colonnes sont couvertes de figures d'animaux, d'hommes, de femmes, de divinités, traitées avec un art libre et majestueux. Le porche était jadis surmonté d'un fronton massif dont les débris jonchent la première plate-forme; au-dessus, s'ouvre la grande baie arquée par où la lumière, entrant à flots dans la nef, éclaire le dagoba bombé que surmonte l'autel ou Ti en chapiteau à abaques, où se dresse un parasol en bois de teck. Les périégètes hindous déclaraient à L. Rousselet, qui visita le chaitya de Karli en 1864, que ce parasol était contemporain du monument. Il ne doit pas remonter à une si haute antiquité, non plus que les pièces cambrées, de même bois, qui accompagnent symétriquement les courbes de la voussure en arc pointu, comparée par Birwood à « l'arc pointu en œillade de la façade de Saint-Marc, à Venise[2] ». Il faut voir dans ces nervures, renouvelées sans doute fréquemment par le zèle traditionnel des prêtres gardiens de ces caves, le souvenir des antiques construc-

1. Rousselet, *loc. cit.*, p. 72.
2. Birwood, *loc. cit.*, p. 114.

tions en bois que les architectes du chaitya de Karli avaient prétendu imiter.

La nef originale a ses bas côtés circonscrits par les rangées de trente-sept piliers à section octogonale, dont les pieds se renflent en une grosse tore reposant

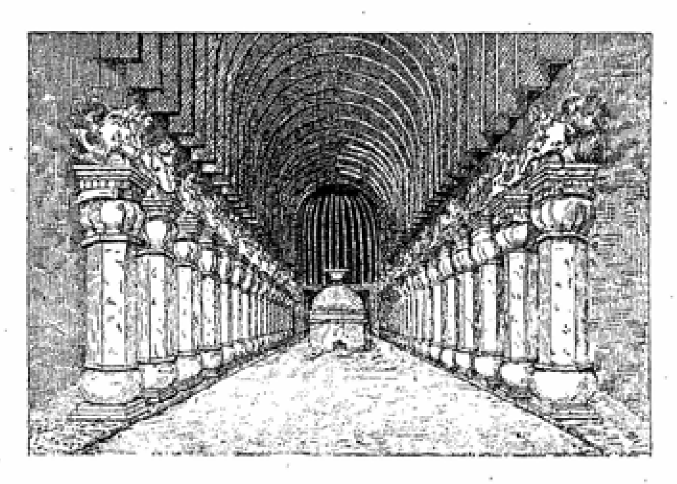


FIG. 7. — GRAND CHAITYA DE KARLI.

sur trois entablements de décroissantes grandeurs, et cette disposition se répète dans les chapiteaux, dont les abaques et les tailloirs supportent des figures humaines debout, à cheval, disposées par groupes, et aussi des éléphants. Entre la nef et le vestibule est une cloison où s'ouvrent trois baies arquées, dont les entre-deux sont couverts de sculptures. Et tout cela est pris dans la masse de la montagne, sans pièces de rapport. On se fera une idée de ce travail gigantesque quand on saura que la nef a vingt-quatre mètres de long sur sept

de large, et que la hauteur, à la pointe des voûtes, est de treize mètres soixante-dix centimètres.

Les caves de Kenhari, pour être moins belles, n'en sont pas moins fort intéressantes, parce que leurs façades, à baies carrées[1], nous montrent les formes encore couramment usitées dans l'architecture civile de l'Inde, avec la véranda ou porche à piliers qui se dresse toujours devant l'entrée en retrait de la maison (fig. 8). A Kenhari, les chaityas et les viharas s'enfoncent profondément dans la colline et y forment, avec les cellules où vivaient jadis les religieux, toute une ville creusée dans la pierre; la date exacte doit en être fixée au commencement du v[e] siècle de notre ère, mais le mélange des divers styles qu'on y observe, tant dans les dispositions architectoniques que dans le caractère des sculptures, prouve que les divers cultes qui se sont succédé en cette partie de l'île de Salsette y ont successivement mis leur empreinte. C'est que là les chaityas et les viharas sont associés dans un même ensemble, l'église et le monastère se touchent. La roche est affouillée en longues suites de temples, de chambres, étagés, reliés par des escaliers, des couloirs, et aussi de salles à colonnes, de réservoirs pour l'eau. Certains de ces monastères hypogées sont assez vastes pour loger la population d'une grande ville[2]. Des générations d'hom-

1. On remarquera que toutes les ouvertures ne sont pas rectilignes, celles de la seconde enceinte sont voûtées « en un segment de cercle plus grand que la moitié de la circonférence, presque analogue à l'arceau en fer à cheval de l'architecture mauresque ». (Rousselet, *loc. cit.*, p. 58.)

2. Schnaase, *loc. cit.*, p. 81. Voir dans le même auteur, p. 100, la belle explication des rapports que présente toujours

mes ont dû s'user à travailler dans ces caves, mais en Inde, à aucune époque, les ouvrages ne se sont mesurés à la peine ou au temps. Sous toutes les dominations qu'a subies la plus gouvernable des contrées, on a vu

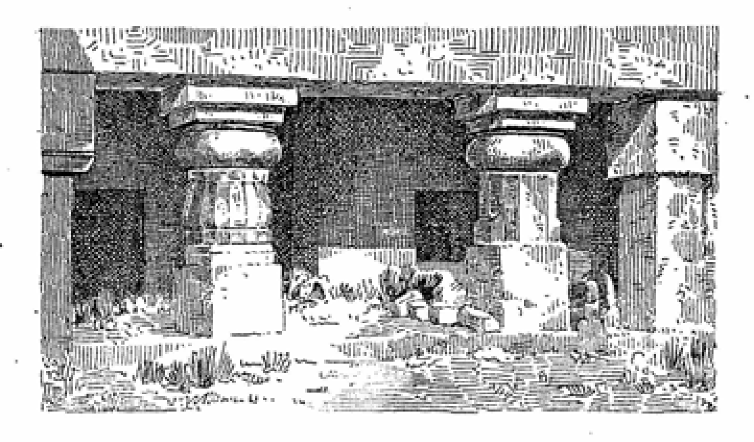


FIG. 8. — VIHARA DE KENHARI.
(Rez-de-chaussée.)

des armées d'ouvriers s'employer sans trêve, et pour un minime salaire, à de pareilles œuvres, et prouver

cette architecture avec l'aspect naturel et les accidents des montagnes. C'est pourquoi les chaityas abondent surtout dans l'Inde occidentale où les Ghats dressent leurs terrasses régulières. De ces caves, les neuf dixièmes se trouvent dans le voisinage de Bombay; on n'en connaît que deux groupes dans le Bengale, à Bihar et à Kuttack, et deux ou trois peu importants dans l'Afghanistan, le Pendjab. Dans le Sud, on ne cite que celles de Mahalipour, près de Madras. Tous ces chaityas ont pour caractère commun l'arcature pointue ou en cintre surbaissé, les vides, fenêtres ou tympans ajourés en archivoltes. Cf. Fergusson et Birwood, *loc. cit.*, p. 114.

que rien ne vaut hors de la continuité de l'effort. Lassen a rapporté le récit d'un brahme[1] d'après lequel un rajah, au XVI[e] siècle, fit venir quatre mille ouvriers de Mahabalipour, qui s'acharnèrent pendant cinq années sur des grottes, sans arriver à les évider non plus qu'à les ciseler complètement. Et sans doute n'avait-on fait là que continuer, comme à Elephanta, à Ellora, et dans tant d'autres lieux, un travail d'excavation antérieur. Au reste, il ne faut pas s'exagérer les dépenses que pouvaient occasionner de telles entreprises. E. von Schönberg a depuis longtemps fait remarquer que ces cavernes ornées de sculptures revenaient beaucoup moins cher à parfaire que des pagodes. Car on n'avait pas de frais pour l'apport des matériaux non plus que pour leur appareillage. Cet auteur a évalué les débours, pour une grotte sculptée de grandeur moyenne, ayant occupé quarante ouvriers pendant neuf mois, à un peu moins de deux mille thalers, s'il s'agit d'une roche un peu tendre, comme du grès[2].

Si le chaitya est la chapelle ou l'église bouddhique, le vihara en est le monastère. Bâti à proximité du premier, il s'associe souvent à lui; ainsi, dans nos vieilles abbayes, le cloître dépendait de la basilique. Essentiellement le vihara se compose d'une grande salle centrale environnée de cellules. « Des galeries de plusieurs étages, portées sur des piliers aux riches sculptures, donnaient à la construction un caractère artistique[3]. » Ainsi se présentent les viharas de Ken-

1. Lassen, *loc. cit.*, IV, p. 876.
2. *Zeitschrift deutsch. morgenland. Gesellsch.*, VII, p. 101.
3. Sylvain Lévi, *loc. cit.*, 706.

hari (fig. 8) dans l'île de Salsette, les caves fameuses d'Ajunta, etc. Mais, suivant les régions, éclatent des différences assez grandes, même dans les viharas franchement bouddhiques, qu'il faut distinguer des cellules djaïnas de l'Orissa dont nous parlerons dans le chapitre suivant. Le type des viharas de l'Inde occidentale se recommande plus par la perfection architectonique que par son ornementation. Le plafond y est supporté par des piliers dont le nombre va toujours en augmentant : quatre, puis douze, puis vingt, puis vingt-quatre. Le porche d'entrée, ou véranda, a ses piliers à chapiteaux diversement décorés, souvent campanuliformes. A la véranda succède un vestibule à colonnes qui mène à une grande salle servant de lieu de culte et où « les moines adorent l'idole ». Sans doute les parois de ces monastères étaient-elles toutes décorées de fresques représentant des scènes religieuses. Les seules qui subsistent encore aujourd'hui sont celles d'Ajunta, et l'on n'en possède plus que des débris. Les viharas du Nord-Ouest se rattachent à l'art gréco-bouddhique, qui fera le sujet du chapitre suivant.

Les données chronologiques que l'on possède sur les monuments bouddhiques sont assez précises. On est d'accord pour dater les chaityas et les viharas du IIIe siècle avant J.-C. au VIIIe de notre ère. Les chaityas de Razagriha, dans le Béhar, portent des inscriptions d'Açoka; ceux de Nassik, dans la présidence de Bombay, ne remontent pas au delà de 129 avant J.-C.; ceux de Bhaja et de Bedsa, dans le voisinage de Karli, sont peut-être un peu plus anciens. Nous avons vu que le grand chaitya de Karli date de 78 avant J.-C. Les

quatre chaityas d'Ajunta, les caves bouddhiques d'Ellora (Visnakarma), celles de Dhamnar ne sont pas antérieures aux IIe et IVe siècles de notre ère, celles de Kenhari au Ve siècle, etc. En somme, on ne connait pas de monuments antérieurs à Açoka, et les monastères, même contemporains de ce prince, qui furent élevés en bois et en briques ont tous disparu. Fergusson a reconnu l'existence d'un de ces temples, vihara comportant cinq étages et même plus, « type originel de tous les temples de l'Inde méridionale ». Ce serait le grand *Ratha* pyramidal, à cinq étages, de Mahalalipour (cité du Grand Bali, généralement connue sous le nom des *Sept Pagodes*), qui s'en rapprocherait le plus. Et aussi, sans doute, la grande châsse pyramidale de Bouddha-Gaya.

§ III

L'ARCHITECTURE GRÉCO-BOUDDHIQUE

Outre les ouvrages précités, consulter : Mitchell, *History of ancient sculpture. Gandhara*, Londres, 1893. — Cunningham, *Bouddhist Sculpture of Gandhara*, Londres, 1893. — *Archæol. Survey Reports*, vol. II et vol. V. — Grundvedel, *Budhistiche Kunst in Indien*, compte rendu dans la *Revue de l'Histoire des Religions* (1895), par M. Foucher.

A considérer les monuments du nord-ouest de l'Inde, on est frappé par la singularité de leur aspect. La perfection architectonique a fait tout de suite pen-

ser aux modèles occidentaux de l'antiquité classique. L'influence de l'art grec apparaît comme la plus évidente. Cependant, beaucoup y ont vu des traces de l'art romain, de l'art byzantin même. Le parti général architectonique tranche sur celui des autres édifices indiens, en même temps que le bel appareillage montre une technique supérieure. Mais on doit remarquer que la tradition persane se fait sentir en bien des points. C'est que cette région a vu passer toutes les invasions, celles des Perses comme celles des Grecs. De ces derniers, les styles paraissent avoir prévalu en certains points du Pendjab, notamment dans les environs de Peeshawer. Les fouilles menées dans ces dernières années par les ingénieurs anglais et par un savant orientaliste français, M. Foucher, ont fait sortir du sol des morceaux de sculpture que n'auraient pas répudiés les bons artistes de la Grèce ou de Rome.

Il semblerait que, si le continent indien resta longtemps dans un état de barbarie primitive, sans rapports qu'il était avec le reste du monde, il n'en fut pas de même pour les régions septentrionales; car celles-ci avaient l'Indus comme naturelle voie de communication commerciale avec l'Arabie et l'Égypte. Bien avant même que le Nabuchodonosor des livres juifs tentât la grande réforme pour drainer le commerce indien par le Chat-el-Arab au détriment de l'Arabie et de l'Égypte, les marchands de l'Inde faisaient des voyages réguliers dans le golfe d'Oman et abordaient aux ports de l'Arabie méridionale et orientale[1]. Des transactions

1. Lenormant, *Histoire ancienne des peuples de l'Orient*,

aussi anciennes et toujours suivies indiquent, ce semble, un état de civilisation déjà avancé, quand on considère surtout la qualité des produits importés, parmi lesquels les riches tissus tenaient la principale place. Bien avant les conquêtes d'Alexandre, le Pendjab et les contrées voisines devaient posséder des monuments construits sinon par les natifs, du moins par les artistes persans venus à la suite de Darius. L'architecture sabéenne était alors à son apogée, peut-être y eut-il des rapports communs entre les architectes du Marah et de l'ouest de l'Inde. On a émis l'hypothèse d'une civilisation chaldéenne qui aurait pénétré l'Inde. Nous en parlerons à propos des pagodes du Sud.

Sans doute les Grecs ne firent-ils qu'ajouter à ce premier état de choses. Ils apprirent à remplacer les éphémères constructions de briques par des appareillages de pierre comme ceux que présentent ces fameux forts où les archéologues anglais ont cru reconnaître les réduits d'Aornos qu'Alexandre eut tant de peine à enlever. Les successeurs d'Alexandre, en Bactriane, furent les principaux agents civilisateurs de ces régions, comme le prouvent les monnaies, les statues et les débris de monuments exposés dans les musées de l'Inde, notamment dans celui de Lahore, le plus riche de tous. Par la Bactriane, l'influence grecque s'étendit dans l'Afghanistan et le Kashmir. Des artistes grecs travaillèrent dans ces pays et y formèrent certainement école. Car, longtemps avant de retourner au type

t. II, p. 275 et suiv. — Cf. dans la *Revue hebdomadaire,* mon étude sur *Mascate,* 1898.

indien national, les indigènes construisirent ou sculptèrent en conservant la tradition occidentale primitive qu'on retrouve encore dans les œuvres les plus molles où domine le sensualisme méridional et l'emphase mystique qu'on a traités si sévèrement.

D'ailleurs, bien avant la conquête musulmane elle-même, toutes ces contrées ont eu à subir des pénétrations occidentales — on ne saurait trop le répéter. — Et au nombre de celles-ci, il faut compter celle de ces ouvriers chrétiens dont la *Vie de saint Thomas* fait une mention particulière.

C'est surtout dans les chapiteaux des temples que se décèlent ces influences. Certains *lâts* à chapiteau bicéphale rappellent d'une façon frappante les piliers persépolitains à bustes de taureaux que les beaux travaux de Dieulafoy ont rendus classiques. Mais ces chapiteaux indo-persans n'existent pas seulement dans le nord-ouest de l'Inde. On les observe à Amravati, dans la province de Madras, à Bedsa et à Karli, dans celle de Bombay, à Sanchi et à Bharhut, dans l'Inde centrale. En somme, on les voit dans presque tous les monuments bouddhiques, et ils ne témoignent pas en faveur d'une antiquité très reculée. Il n'en est certes pas beaucoup qui remontent au delà de la conquête gréco-macédonienne. C'est pourquoi beaucoup d'auteurs ont avancé que c'était Alexandre qui avait apporté dans l'Inde, en même temps, l'art des Grecs et celui des Achéménides. Les chapiteaux grecs dominent dans le Nord-Ouest. Les colonnes de la vallée de Caboul sont d'ordre corinthien, celles de la vallée de Kashmir sont doriques, celles de Taxila sont ioniques. Mais toutes

gardent, malgré l'exacte observance du canon hellénique, la physionomie de l'art indien : entre les feuilles d'acanthe des chapiteaux se dresse la statue de Bouddha[1].

Au reste, la physionomie de tous les monastères du nord-ouest de l'Inde se montre partout avec le même aspect particulier : « Une tour, ronde ou carrée, entourée de cellules ou plutôt de niches à statues, se relève, au centre, en une plate-forme qui porte un autel ; au delà, une cour oblongue reçoit les ex-voto et les statues déposées dans les niches du pourtour; cette seconde cour précède le *vihara,* du type régulier[2]. »

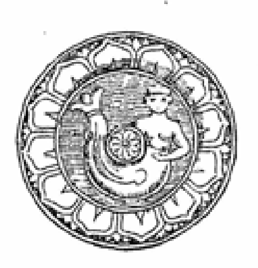
Il ne faudrait pas croire que ces monuments aient tous été dressés aux temps qui virent la conquête grecque ou même la propagande religieuse d'Açoka. Sans doute en éleva-t-on encore pendant les cinq ou six premiers siècles de l'ère chrétienne, alors que l'Inde n'avait guère d'autres rapports avec l'Occident que ceux entretenus par les caravanes qui traversaient la Bactriane; bien qu'à vrai dire les navigateurs grecs et romains eussent lié, dès le règne de l'empereur Claude, des rapports commerciaux avec le Coromandel et Ceylan, l'antique Taprobane, lorsqu'Hippalus eut découvert le phénomène des moussons. Peut-être est-ce à des artistes voyageurs ou à des artisans captifs qu'il faut attribuer les piliers de l'Inde centrale et méridio-

1. « Nulle part, dans le Kashmir, nous ne trouvons trace du chapiteau en tasseau des Hindous, tandis que la colonne dorique ou quasi dorique se trouve partout, dans la vallée, dans les temples datant du VIIIe siècle après J.-C., jusqu'au XIIe. » Fergusson, *loc. cit.*, et Birwood, *id.*, *ibid.*, p. 110.

2. Sylvain Lévi, *loc. cit.*, article *Inde*, p. 707, col. 1.

nale dont nous venons de parler. Mais les traditions de l'art des Achéménides avaient été conservées par les Arsacides, qui entretinrent toujours des rapports suivis avec l'Inde. En fait, par la plupart de ses manifestations plastiques, notamment la peinture, l'art indo-occidental ne se différencie guère de l'art persan des Sassanides, dont l'art musulman a pris, sans les modifier beaucoup, les caractères dominants.

L'influence grecque n'a guère dépassé le nord-ouest extrême de l'Inde. Comme l'a dit Gustave Le Bon, si excellent juge en ces matières : « Au delà des régions avoisinant l'Indus, ces influences ont été tellement noyées dans l'art hindou qu'elles sont devenues entièrement méconnaissables. Après avoir examiné avec le plus grand soin les temples les plus considérables de l'Inde, je n'y ai rien trouvé qui puisse indiquer, ni dans leur sculpture, ni dans leur architecture, que les Hindous, en dehors des régions si restreintes que nous avons signalées, aient jamais fait un emprunt important à l'art grec..... »



FEMME MARINE
(BOUDDHA-GAYA).

§ IV

L'ARCHITECTURE DJAÏNA

Outre les ouvrages cités, consulter : Robert Elliot, *Views in the East*, Londres, 1883. — *Grande Encyclopédie*, article *Djaïnisme*, par Sylvain Lévi. — *Bulletin des Religions de l'Inde*, 1883 et 1887, etc.

Plus heureux que le Bouddhisme, le Djaïnisme compte encore des fidèles en Inde. Au nombre de plus d'un demi-million, ils sont répandus surtout dans le Guzerat. C'est à cette religion, prise trop souvent pour une simple secte du Bouddhisme, qu'appartiennent les Banians, dont l'aptitude pour les affaires commerciales, la banque et le change, dont l'amour extraordinaire pour les créatures vivantes, sont universellement connus. Le Djaïnisme, comme on le reconnait maintenant, loin de représenter une réforme du Bouddhisme, est une religion au moins contemporaine de celui-ci. Il est même établi, comme témoignage de son antériorité, que le Tirthamkara des Djaïnistes, le fameux Mahavira ou Vardhamâna, fut le maître du Bouddha Çakia-Mouni.

Les temples djaïnas abondent dans toute l'Inde. La plupart sont à l'état de ruines, mais présentent encore des masses heureusement disposées et des détails gracieux. Les architectes djaïnistes ont conçu un art original et précieux que n'ont jamais dépassé

les artistes brahmaniques. La caractéristique de leur art est dans l'élégance et la légèreté. Ces qualités maîtresses éclatent dans ces merveilleux temples du mont Abou où, suivant l'heureuse expression de M. Sénart, « les riantes coupoles laissent filtrer sur le peuple des statuettes qui s'accrochent aux voûtes, sur les fouillis des feuillages qui s'enroulent aux moulures, avec les jeux d'une lumière savamment ménagée, les tons fauves du marbre vieilli[1] ». Comme dans beaucoup des manifestations architecturales de l'Inde, on peut suivre, pour ainsi dire pas à pas, l'évolution de l'art djaïna, depuis les cellules excavées de Khandagiri, dans l'Orissa, jusqu'aux édifices majestueux de Palitana (fig. 9), et de Parisnath, dans le Bengale.

Ce qui distingue, avant tout, le temple djaïna, c'est que, quelle que soit son étendue, l'habitation humaine en fut et en est encore toujours exclue. Formant, la plupart du temps, de véritables cités, ces édifices sont réservés pour les dieux seuls. Les gardiens, les prêtres demeurent hors de l'enceinte sacrée. « C'est ainsi qu'à Satroundjaya, près Palitana, dans le Goudjerat, les édifices religieux couvrent deux collines et la vallée qu'elles renferment; les plus grands sont établis dans des enclos, les moindres en bordure sur les routes. Les prêtres, comme les fidèles, n'y pénètrent que pour les services du culte et les pèlerinages; il est interdit d'y demeurer, d'y manger ou d'y dormir[2]. »

Les plus anciens monuments djaïnas sont les caves du Khandaghiri, bien antérieures sans doute à l'ère

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1er janv. 1890, p. 47.
2. Silvain Lévi, *loc. cit.*, *Djaïnisme*, p. 769, col. 1.

chrétienne. Au commencement de celle-ci, du moins, la communauté religieuse possédait à Mathoura, comme en témoignent les inscriptions relevées, « un temple splendide dont l'origine passait pour se perdre dans la nuit des temps ». Il ne faut pas toutefois oublier que l'Inde a été, de tout temps, le pays de l'exagération et de l'hyperbole. Quelle que soit leur ancienneté, ces caves se présentent comme de petites excavations creusées dans le roc et précédées, comme on l'observe dans les chaityas bouddhiques de Karli et d'ailleurs, par une véranda. Souvent elles sont disposées par étages. Leurs parois sont couvertes de sculptures d'une perfection telle, qu'on les a souvent comparées à celles de Bharhut. Ces caves marquent le premier stade de développement architectural djaïna, contemporain de l'art bouddhique. Il en existe en divers points, à Ellora et à Badami, dans le Dekkan. Celles d'Ellora sont dans le voisinage du temple brahmanique de Dumar Lena. Elles se composent de cinq ou six larges excavations dont certaines, très vastes, constituent des temples à plusieurs salles. Leur antiquité est peu élevée. Fergusson et Grindlay les datent du VIIIe au XIIIe siècle de notre ère. Dans la même région on trouve de nombreux monuments de la même espèce.

Quand l'art bouddhique tomba dans la décadence, une ère nouvelle s'ouvrit pour le culte rival ; c'est d'elle que date son véritable art monumental, elle débute avec le XIe siècle. Auparavant, tout, dans les œuvres des deux religions, apparaît plein de confusion. Mais si les sculptures ne présentent alors que peu de différences, on observe, par contre, un désaccord essentiel entre les

édifices. Jamais les Djaïnas ne reproduisaient avec la pierre ces charpentes de bois que continuaient de copier les bouddhistes.

Les temples djaïnas se laissent ramener à une forme

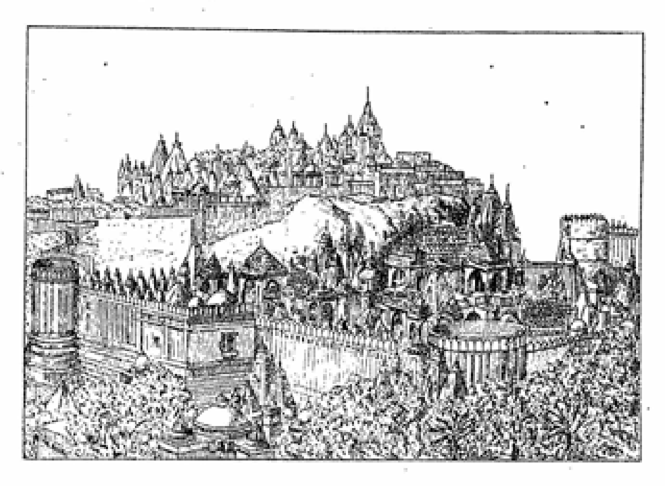


FIG. 9. — TEMPLES DJAÏNAS DE PALITANA.
(Grande Encyclopédie.)

originelle très nette : une chapelle contenant la statue d'un Djaïn[1] prend son jour par la porte. Tel est l'ob-

1. On entend par Tirthamkara les quarante-huit premiers Djinas ou Djaïnas qui ont existé sur la terre aux époques religieuses dites Outsarpini et Avasarpini. Les vingt-quatre Tirthamkaras de la seconde de ces périodes sont de beaucoup les plus importants, surtout le dernier, qui est Mahâvira, le Djaïn par excellence, le Bouddha des Djaïnas. Il s'incarna à plusieurs reprises. Pour la dernière fois il naquit dans le Dekkan, à Koundagramâ, à une date qui varie entre 735 et 445 av. J.-C. Chacun des Tirthamkaras possède un emblème qui se retrouve fréquemment parmi les motifs décoratifs des temples djaïnas et

jet principal. La toiture du temple comporte deux éléments particuliers : le dôme creux et l'arche horizontale. Le toit, en forme de pain de sucre, ou *sikra*, est surmonté d'un bourrelet en turban débordant, cannelé, l'*amalaka*, image fidèle d'un fruit du pays[1]. La région supérieure de l'amalaka est façonnée en un dôme plat, courbé à l'inverse, couronné par un pinacle reproduisant la figure d'un vase. Le sikra ne tarda pas à être copié par les architectes du culte néo-brahmanique, dans le nord de l'Inde. Ainsi se présente, dans sa simplicité essentielle, le temple djaïna. L'ensemble du temple comporte un portique plus ou moins vaste, relié à la chapelle et couvert par une coupole octo-

FIG. 10. SWASTIKA DES ÇAKTISTES.

hindouistes, par des emprunts dont on ne peut établir la priorité. Le premier de ces Djaïnas est Vrishabha, son emblème est *le taureau*. Viennent ensuite : Adjita (*l'éléphant*); Shambara (*le cheval*); Abhinandana (*le singe*); Soumati (*le courlis*); Padmaprabha (*le lotus*); Souparçva (*la croix gammée* ou Swastika), emblème très important chez les Djaïnas comme chez les Hindouistes et ayant un caractère général, (fig. 5 et 10); Tchandraprabha (*la lune*); Poushpadanta (*le dauphin du Gange*); Citala (*le quatrefeuilles*); Çriyança (*le rhinocéros*); Vaçoupoudjya (*le buffle*); Vimâla (*le sanglier*); Ananta (*le faucon*); Dharma (*la foudre*, emblème également bouddhiste comme le *Trisula* civaïste) (fig. 3 et 4); Çanti (*l'antilope*); Kounthou (*le bouc*); Ara (*la grecque*, dite *nandyavarta*); Malli (*une jarre*); Mounisouvrata (*la tortue*); Nami (*le lotus bleu*); Nemi (*la conque*); Parçvanâtha (*le serpent*); Mahavîra (*le lion*, en commun avec le Bouddha Çakia-Mouni).

1. Ce fruit est celui du *Phyllanthus Emblica*. Les archéologues anglais considèrent l'*amalaka* comme dérivé du fruit du lotus, ainsi que ces vases à eau ou pannelles de cuivre que les Hindous appellent *lota*. (Birwood, *loc. cit.*, I., p. 116.)

gone dressée sur de nombreux piliers. Ceux-ci sont disposés en croix, et aucun ne ressemble à son voisin. L'extraordinaire diversité dans la décoration des colonnes semble avoir été un des soucis constants des architectes. On dirait qu'ils se sont fait une loi de ne jamais répéter une seule fois le même modèle. L'enceinte qui circonscrit le temple est une galerie entourée de petits piliers sur deux rangées, et évidée en une quantité de niches dont chacune abrite la statue d'un Djaïn, qui paraît être toujours le même. Chacune de ces cellules ou niches semble une réplique, un diminutif de la chapelle centrale où se dresse l'image sacrée.

Par leur aspect général, les temples djaïnas rappellent les plus élégantes constructions des architectes arabes. Ce sont les mêmes dômes horizontaux, les mêmes piliers élancés, le même groupement de légers kiosques. Aussi les envahisseurs musulmans ne se privèrent-ils jamais de copier servilement certains détails de leur structure, voire d'en utiliser des parties entières. Quand ils ne se sont pas emparés de l'ensemble, comme à Delhi, à Canoge, à Dhar, à Ahmedabad, à Ajmir, désaffectant le lieu du culte pour le convertir en mosquée, ils ont pris les colonnes et autres matériaux ouvrés pour en orner leurs mosquées elles-mêmes (fig. 11). Ainsi les conquérants musulmans, amateurs passionnés de bâtisse, purent-ils concilier leur goût prédominant avec l'âpre esprit d'économie particulier à leur race. Ils purent, à bon compte, orner leurs mosquées de ces merveilleux piliers évidés comme une guipure de pierre. Ils semblent avoir renoncé seulement au XIVe siècle à ces pratiques qu'interdisait la rigoureuse

réforme piétiste qui substitua partout les formes sévères, comme les plus simples, à la luxuriante décoration primitive.

La beauté des temples djaïnas ne réside pas seulement dans l'élégance et la pureté des profils, le parti de légèreté et le précieux des ornements qui a fait dire à Elliot « qu'on ne trouve pas en Europe un seul monument de l'art gothique où l'art de fouiller le marbre aît été poussé aussi loin ». Elle gagnait encore par la nature des sites choisis par les constructeurs. Suivant l'expression de Sylvain Lévi : « Le pittoresque de la disposition s'accroît encore par le groupement coutumier des temples djaïnas. Les Djaïnas en ont élevé de véritables cités, sur le flanc des collines ou dans le creux de riantes vallées, dans des sites toujours choisis avec goût, surtout à Satrounjaya ou Palitana, et à Girnar, dans le Kathiawar, au mont Abou, dans le Radjpoutana, à Parisnath (Bengale). »

Les temples du mont Abou se dressent au sommet d'une montagne escarpée à six cents pieds de hauteur; comme si, ainsi que l'a fait remarquer Elliot, les constructeurs avaient systématiquement cherché à les rendre aussi inabordables que possible. Tous sont faits de blocs de marbre blanc merveilleusement appareillés et ciselés avec un art précieux à l'excès. La dépense a dû être considérable, quand on pense que le marbre ne se trouve pas dans la région, qu'il a fallu faire venir les matériaux de très loin et les hisser sur la montagne à force de bras et par des chemins escarpés. De ces deux temples, celui de Vimalsha a été commencé vers l'an 1030. L'autre, celui de Vreypal Jeypal, date

de la fin du XII[e] siècle et du début du XIII[e]. Encore que bien postérieur, il est cependant le plus beau. On sait que les ouvriers y travaillèrent pendant cinquante années (de 1197 à 1247) seulement. Le temple de Vimalsha se compose d'une enceinte rectangulaire de cent pieds de face, où se dressent environ soixante chapelles du type habituel, contenant chacune la statue d'un Djaïn, qui est le vingt-troisième Tirthamkara de l'Avasarpini, Parçvanâtha, et qui a pour attribut le serpent. Et, devant chacune, se voit une double rangée de piliers qui forment véranda. Au-dessus de chaque porte sont des bas-reliefs de marbre figurant les principales scènes de la vie de Parçvanâtha, à qui fut dédié le temple. Le portique, très vaste, s'ouvre en avant, dans l'enceinte; quarante-huit piliers de marbre, fouillés au ciseau, en supportent le toit. Elliot, frappé par la beauté de ces colonnes, n'a pas hésité à les considérer « comme incomparablement supérieures, au point de vue de l'effet, aux colonnes si nues de l'architecture grecque ». Peut-être pourra-t-on objecter que la couleur, aujourd'hui disparue, donnait à ces dernières un aspect tout différent, qui ne nuisait pas à la grandeur des lignes. De section octogonale à leur base, circulaire à leur partie supérieure, les piliers de

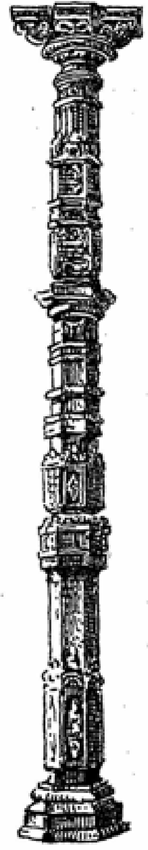


FIG. 11. UN PILIER DE L'ARAÏ-DIN-KA-JHOPRA A AJMIR.

Vimalsha supportent un toit en dôme disposé par assises horizontales en retrait. Autour du dôme central sont rangées seize statues. Sur la beauté de cette coupole, le témoignage des archéologues anglais Elliot et Fergusson est unanime. La rapprochant de celles de Westminster, citées partout pour leur richesse, ils trouvent ces dernières grossières en comparaison.

Les temples du mont Abou ne trahissent pas, extérieurement, la prodigalité harmonieuse de leur décor. Vus du dehors, ils ne présentent aucun ornement, aucune sculpture. C'est à l'intérieur que se déroule la dentelle de pierre, que s'accrochent les merveilleux pendentifs, que s'étagent les bas-reliefs. Nous en reparlerons en traitant de la sculpture.

L'art djaïna semble atteindre son apogée au XIIe siècle de notre ère. Sa décadence commence avec le XIIIe. C'en est bientôt fait de l'architecture classique; ses productions se fondent de plus en plus avec celles de l'hindouisme néo-brahmanique, dont les figurations mythologiques viennent encombrer de plus en plus les bas-reliefs et les groupements de statues djaïniques. Partout le panthéon pouranique déverse ses innombrables dieux sur l'Inde; et, dans tous les sanctuaires, ils comptent par milliers leurs dévots. La religion vraiment nationale triomphe déjà; elle supplantera le djaïnisme, c'est désormais affaire non plus de siècles, mais d'années. Le temps ne sera bientôt plus où le djaïnisme n'accordait aux dieux du brahmanisme qu'une situation effacée, où ils n'étaient plus que « de pures valeurs nominales[1] ».

1. L. de Milloué, *Histoire des Religions de l'Inde*, p. 107.

C'est dans les temples du Sud que s'observe cette influence nouvelle. Tandis que dans ceux du Nord domine la tradition musulmane, avec ses dômes bulbeux, ses arches foliées en pointe, au sud de la péninsule prévalent les *bastis* dravidiens et les *bettus*, simples enclos exposés à ciel ouvert. Les bastis sont des masses de maçonnerie pyramidales, tronquées, avec étages de largeurs décroissantes, portant de fausses cellules séparées par des pilastres et réduites à des orbevoies ou à des niches purement décoratives. Ainsi tout l'édifice, par une modification générale qui tend à le rapprocher des gopuras en pylones babyloniens, s'enlève en une lourde et puissante pyramide dont la châsse de Bouddha-Gaya (fig. 6) nous a déjà fourni, en quelque sorte, un exemple. Le pinacle, comme le dôme en sikra, ont également disparu. L'enceinte ne présente plus, ainsi que le monument lui-même, que des pilastres appliqués contre son mur, séparant, par leurs entre-deux, des niches sans profondeur. Les plus beaux bastis s'élèvent par groupes serrés dans le Mysore, à Sravana Belgola. Ceux de Canari appartiennent à un autre type, qui ramène aux origines mêmes de l'architecture bouddhique. Là, des assemblages de pierre imitent les constructions en bois. « L'imitation se marque dans les piliers massifs et dans le toit à arêtes en pyramide comme dans les temples népalais[1]. » Les bastis, comme les autres temples djaïnas, renferment l'image sacrée d'un Tirthamkara.

Mais les bettus enclosent, dans leur enceinte, une

1. Sylvain Lévi, *loc. cit.*, article *Djaïnisme*, p. 769, col. 1.

image colossale qui n'est point celle d'un Djaïn. Ces énormes figures de pierre, dont certaines — comme celle de Sravana Belgola — mesurent plus de vingt-trois mètres de haut, et où certains ont cru retrouver des analogies avec les colosses égyptiens, sont l'image de Gomata Radja. Ce Gomata, inconnu des Djaïnas du Nord, est légendaire, encore qu'énigmatique, parmi les Djaïnas du Sud; on le voit aussi figuré dans les grottes d'Ellora[1].

Aujourd'hui, c'est dans le Guzerat, notamment à Ahmedabad, que le culte djaïna est demeuré prépondérant; car c'est là que réside la communauté, ou, pour mieux dire, la confession presque tout entière. Là, les plus beaux monuments se sont dressés où l'élégance du style djaïna le plus pur s'allie à la force large de l'art musulman, pour atteindre à des hauteurs inconnues de lui par ailleurs. Elliot a relaté les impressions d'un des rares voyageurs qui purent visiter un temple djaïna à Bénarès. Car la confession a, aujourd'hui encore, un peu partout, des sanctuaires. Encore qu'en horreur aux autres Hindous de la ville sainte, ils semblent faire excuser leur présence par une sorte de syncrétisme religieux où leur doctrine s'associe la traditionnelle adoration du Gange, notion chère à tous les Hindous.

« Après avoir gravi un escalier escarpé et passé une enfilade d'allées, les plus étroites qu'on puisse voir au monde, nous avons atteint la porte d'une vaste et haute maison dont le sommet était couronné par un dôme doré. Là, nous montâmes par un escalier encore plus

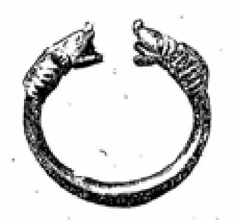
1. Ce nom de Gomata Radja est sans doute une corruption de Gautama (Çakia-Mouni).

raide, et nous fûmes reçus par un prêtre, homme d'une grande taille et d'une mine intelligente, dans un vestibule petit, mais propre, sans autre mobilier que trois ou quatre chaises. Il était éclairé par une fenêtre en ogive donnant sur la rivière. On nous pria de nous asseoir... puis le prêtre nous conduisit à travers six pièces étroites, dont chacune avait son autel, en tout semblable à celui des églises catholiques romaines, avec, à côté, une petite niche qui ressemble à ce qu'on appelle dans ces églises *Piscina*. Au milieu de chaque pièce était un plateau avec du riz et du millet bien assaisonnés, qui était sans doute une offrande. Dans deux ou trois de ces chambres se trouvaient des hommes assis sur les talons, à même le plancher, les mains croisées comme pendant une prière ou une contemplation religieuse. Au-dessus de chaque autel était un bas-relief en marbre contenant, le premier, cinq, et le dernier par ordre, vingt-cinq figures. Toutes étaient celle d'un homme, représenté avec les jambes croisées. L'une de ces figurations, plus grande que toutes les autres, représentait un nègre. « Celui-ci, dit le prêtre, est notre dieu, et les autres sont les différentes personnes auxquelles il donnait des charges aux différentes époques, quand il s'incarna pour instruire l'humanité. Les doctrines qu'il émettait, en ces occasions, composent notre théologie; et tous les progrès que quelqu'un d'entre nous faisait dans la connaissance des mystères, lui donnaient le droit à un culte dans une de ces nombreuses pièces qui vous ont été montrées[1]. »

1. Elliot, *Views in the East,* chap. Bengal., p. 3. Relation du

Il est probable que les prêtres djaïnas n'en montrèrent pas beaucoup plus au voyageur qu'ils ne lui en apprirent sur leur culte, Il y a loin de ce petit couvent ouvert pour les pèlerins, aux temples somptueux du Guzerat ou aux ruines de Radjpoutana ou du Mysore.

Bishop Heber. — Pour la religion des Djaïnas, outre les ouvrages précités et ceux classiques de Colebrooke et Jacobi, on consultera : A. Barth, *les Religions de l'Inde*, Encycl. des Scienc. relig., tom. VI. — L. de Milloüé, *Essai sur la Religion des Jaïns*, Louvain, 1884. — Du même, *Essai sur le Jaïnisme* (en collaboration avec Sénati-Raja), Leyde, 1885. — H. Jacobi, *Mahávira and his predecessors*, Ind. ant., 1880, p. 158. — Burgess, *Notes on the Jaïnas*, Bombay, 1868. — Ed. Thomas, *Jaïnism, or the early faith of Açokà*, Londres, 1877. — Léon Feer, *Tîrthikas et Bouddhistes*, Leyde, 1884. — Et les tables des *Transactions of the Royal Asiatic Society*, Londres, etc., etc.



BRACELET EN BRONZE.
(Dekkan.)

CHAPITRE II

L'architecture religieuse. L'art hindouiste.

Outre les ouvrages déjà cités, consulter : S. Lévi, *Grande Encyclopédie* (article *Hindouisme*). — Monier Williams, *Brahmanism and Hinduism*, Londres, 1887, 2e édit. — Émile Guimet, *Huit jours aux Indes* (dans le *Tour du Monde*, 1886-1887). — John Dawson, *A classifical Dictionary of Hindu mythology*, Londres, 1879. — Ed. Moor, *The Hindu Pantheon*, Londres, 1841.

L'architecture hindoue proprement dite répond à la religion hindouiste, dite aussi néo-brahmanisme ou brahmanisme sectaire. Elle se divise très naturellement en trois styles : dravidien, chaloukya et indo-aryen. Mais les productions de ces trois styles se relient entre elles par le caractère commun d'une même observance de culte. Le temple hindou montre toujours ce côté original d'une religion primitive, où les actes « ont gardé le caractère individuel rigoureusement prescrit par le brahmanisme[1] ». Quelles que soient ses dimensions et ses formes, il comporte, en

1. Sylvain Lévi, *Hindouisme*, p. 102, col. 2.

principe, un édicule extrêmement restreint, sanctuaire où se dresse l'image du dieu, Vishnou, Çiva, ou quelqu'autre, et qui est isolé au milieu d'une grande cour intérieure délimitée par une enceinte. « La générosité des fidèles peut, dit M. Sylvain Lévi, étendre cet enclos, y multiplier les chapelles secondaires sous l'invocation du même dieu ou des divinités associées en sous-ordre à son culte, y élever des abris pour les pèlerins, des bâtiments pour les prêtres et le personnel du sanctuaire, y ériger des statues; la fantaisie des architectes peut tracer autour de la chapelle centrale des galeries rectangulaires à lignes parallèles, rehausser le sol entre chacune d'elles et les élever en étages successifs ; la disposition fondamentale n'en est pas modifiée. »

Il ne faut pas oublier que beaucoup de lieux de culte ne sauraient rentrer absolument dans un type aussi simple, car les brahmes se sont emparés, toutes et quantes fois qu'ils l'ont pu, des anciens sanctuaires ou des monastères bouddhiques. C'est ainsi que certaines caves primitivement vouées au Bouddha, dont ces prêtres se sont constitués les gardiens, ont leurs murailles couvertes par les images des divinités pouraniques. Il faut dire encore que ces dieux triomphaient déjà, dans les cœurs de la foule, aux époques où le bouddhisme et le djaïnisme représentaient les confessions officielles, et que leurs images venaient s'associer dans les caves à celles des Bouddhas et dans les temples à celles des Djaïns. Depuis très longtemps, la confusion était complète. A Bouddha-Gaya, ce qu'adorait la multitude des fidèles, c'était l'empreinte du pied de Vishnou. Sans doute les brahmes n'eurent-ils que

peu à faire pour rallier la majorité aux cultes de Çiva et de Vishnou. Cela saute aux yeux à Ellora, où l'on fouilla la pierre pendant plus de trois siècles, à cette époque où le bouddhisme commençait à entrer dans

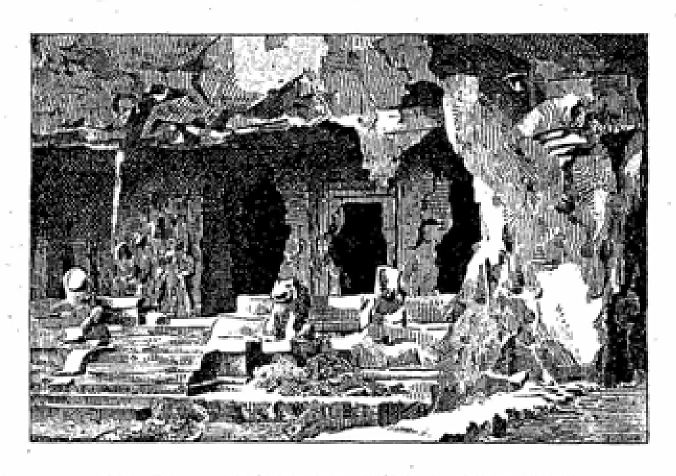


FIG. 12. — GROTTE DU LION, A ELEPHANTA.

son déclin. « Cette période du VIe siècle au IXe (de notre ère) est celle, dit G. Le Bon, où, suivant nous, le bouddhisme retournait graduellement au brahmanisme en se fusionnant avec l'ancien culte, qui devait l'absorber bientôt tout entier. Au lieu d'y figurer seul ou entouré seulement de deux personnages, comme dans les monuments antérieurs, Bouddha, sans perdre encore sa prédominance, est entouré de nombreuses divinités accessoires, constituées non seulement par une longue série de bodhisattwas, mais encore par d'anciennes divinités purement brahmaniques. Il est fort difficile

de les identifier toutes, à en juger par la différence d'interprétation que j'ai eu l'occasion de constater chez les Pandits les plus instruits; mais il en est sur lesquelles le doute n'est pas possible. Parmi les sculptures des temples essentiellement bouddhiques d'Ellora, on voit figurer notamment Indra, dieu du ciel; Kali, déesse de la mort; Sarasvati [1], etc. »

Ces singularités se remarquent dans bien des temples du centre de l'Inde, elles existent autant dans le parti architectural que dans le parti décoratif. Il existe des caves qui, comme celles d'Elephanta, sont brahmaniques. Les Brahmes avaient pris des bouddhistes la tradition de sculpter le temple à même le roc de la montagne. Et, d'autre part, on voit que les architectes djaïnas qui ont élevé les grands temples de Sravana Belgola, l'ont fait d'après les principes des constructeurs dravidiens, qui élevaient déjà leurs pagodes.

En principe, ceux-ci ont adopté le plan rectangulaire et la tour pyramidale à étages. Les Chalukyas prirent comme plan fondamental la forme d'une étoile avec la tour pyramidale. Les Indo-Aryens construisirent sur le plan carré, avec leurs dômes en sikras curvilignes ou la tour. Mais, à quelqu'un de ces styles qu'elles appartiennent, toutes les pagodes hindouistes présentent des caractères communs qui sont dans l'épaisseur extraordinaire des masses et l'absence complète des voûtes à points convergents. Ce dernier principe est fondamental : il a été appliqué à tous les

1. Le Bon, *Civilisations*, p. 520.

monuments hindous, militaires, civils ou religieux, antérieurs à la conquête musulmane. Il a prévalu depuis et est encore observé aujourd'hui, quand l'art indigène ne copie pas les productions européennes. « Ces voûtes, qui permettent, dit G. Le Bon, de couvrir de grands espaces avec peu de matériaux, ... portent en elles leur germe de mort. Elles ne dorment jamais, disent avec raison les Hindous. Dans un pays sujet aux tremblements de terre et à toutes sortes d'accidents atmosphériques, les monuments construits suivant nos règles européennes ne durent guère; les édifices bâtis par les Anglais en sont la preuve. Si les monuments avaient été construits d'après nos règles d'architecture, il y a longtemps qu'ils seraient réduits en poussière. Qu'il s'agisse de soutenir le tablier d'un pont, de recouvrir un édifice, les Hindous font toujours usage de voûtes à assises horizontales, c'est-à-dire de pierres disposées par assises superposées de façon que chacune d'elles fasse saillie sur celle placée au-dessous. Si l'espace à couvrir est considérable, on ajoute aux piliers qui supportent les pierres de la circonférence une seconde rangée de piliers rapprochés du centre de cette circonférence. Même après que les musulmans eurent généralisé l'emploi des voûtes et arcades à points convergents, les Hindous refusèrent toujours d'en faire usage, et ce n'est qu'exceptionnellement qu'on les voit figurer dans leurs temples. Il n'est pas supposable, d'ailleurs, qu'ils aient ignoré ce mode de construction avant les invasions musulmanes; en admettant qu'ils ne l'eussent pas connu, comme les Égyptiens, de toute antiquité, les Grecs, avec lesquels

ils étaient autrefois en relation, le leur auraient certainement appris[1]. »

Quant à l'épaisseur des parois, toujours plus considérable que ne le demande la sûreté absolue de l'édifice, elle apparaît comme une des nécessités premières de l'architecture en des régions où la fréquence des secousses du sol et la violence des pluies auxquelles succède une sécheresse torride, rendent la solidité assez précaire. Les murailles sont, presque toujours, construites en multiples assises de briques appareillées soigneusement et jointes avec du mortier. La qualité de ces matériaux n'assure pas une grande durée aux œuvres, à moins qu'ils ne constituent d'énormes massifs. Ainsi a-t-on pu, sans sacrifier à l'aspect imposant des édifices, leur assurer une durée indéfinie. Je mets en fait que, s'ils avaient été quelque peu entretenus, les plus anciens se dresseraient encore dans leur splendeur première. Mais, en Inde, les monuments, comme les villes, sont aussi rapidement abandonnés qu'élevés. Les plus anciens livres d'architecture hindoue ont fixé, d'une manière très étroite, les canons qui sont toujours restés en vigueur et qui veulent que les quatre dixièmes de l'espace total soient, dans la bâtisse, occupés par les murs ; les six autres dixièmes restent réservés pour l'espace libre. Parmi les soixante-quatre traités que nous ont laissés les architectes hindous et qui forment la collection du Silpa Sastra, celui de Ram-Rat sur l'art dravidien est, quoique fort ancien, toujours des plus estimés. Son texte s'appuie sur de nombreuses figures, où se

1. G. Le Bon, *loc. cit.*, p. 48.

remarque celle de la pagode de Tirovalour. Cet architecte appartenait, d'ailleurs, à ce peuple tamoul « qui compta parmi les plus grands constructeurs de temples du monde[1] ». Les qualités maîtresses de ces traités sont la clarté et la précision. Les deux plus parfaits semblent être le Manasara avec ses quarante et un chapitres, et le Câsyapa.

Au reste, s'ils n'avaient pas trop souvent surchargé à l'excès leurs œuvres avec des sculptures, ces architectes compteraient parmi ceux qui ont possédé au plus haut degré le don de la majesté et de la grandeur. Jamais ils n'ont négligé ce qui pouvait augmenter les dimensions apparentes d'un ensemble. « Les lignes verticales se trouvent multipliées à dessein, et les lignes horizontales évitées soigneusement[2]. » Quand ils ont construit en pierre, comme en bien des points du Carnatic et de l'Orissa, ils ont assemblé leurs blocs avec une telle régularité et une telle perfection qu'il ne fut pas besoin de ciment pour parfaire les joints. Ils ont élevé à des hauteurs prodigieuses d'énormes cubes ou ces lourdes corniches monolithes qui sont une des caractéristiques de l'art dravidien. Ils montrèrent que l'emploi de tous les matériaux leur était familier, au point d'employer des poutres de fer forgé, dont certaines ont plus de sept mètres en long sur vingt-cinq centimètres de large et d'épaisseur. Et, « conformément aux indications théoriques de la mécanique, elles sont plus épaisses à leur milieu qu'à leurs extrémités[3] ».

1. *British Cyclopædia*, t. II, p. 594.
2. G. Le Bon, *loc. cit.*, p. 503.
3. G. Le Bon, *loc. cit.*, p. 506.

§ I

LES TEMPLES DRAVIDIENS

On a reproché aux architectes dravidiens d'avoir eu plus à cœur d'éblouir que d'émouvoir. Le reproche est, sans doute, excessif. En tout cas, leurs constructions se recommandent par leur silhouette imposante. A première vue, elles rappellent, avec leurs portiques monumentaux, les temples de l'Assyrie, de la Babylonie et de l'ancienne Égypte. Le *gopura* ou fronton monumental, qui surmonte chaque porte de l'enceinte, répond, comme l'a si bien dit Sylvain Lévi, « exactement au pylône égyptien; les grands mandapas et les salles aux mille colonnes reproduisent jusque dans le détail les salles hypostyles. Tout, jusqu'au mode d'agrégation, jusqu'à l'impression de labeur gigantesque, est commun à ces deux architectures. La distance des temps exclut l'hypothèse d'une influence directe. Faut-il croire à une simple influence de hasard, ressource toujours aisée? Les premiers orientalistes, frappés par le nombre des analogies, n'hésitaient pas à admettre des rapports historiques entre l'Égypte des pharaons et l'Inde des brahmanes. La critique sévère a écarté ces ambitieuses spéculations, mais elle ne les a pas réduites à néant. La sagesse

commande de signaler les rapprochements sans conclure[1] ».

Nous avons dit quelles sont les dispositions essentielles de la pagode dravidienne. Et, tout d'abord, établissons l'origine du mot *pagode*. Il semblerait que ce soit une déformation du mot hindou *dagoba*, désignant la châsse bouddhique, dont, par corruption, on fit *dagop*, puis *pagode*[2]. La pagode est un ensemble composé de quatre parties. La première est le *vimana*, c'est le temple par excellence ; de forme carrée, il renferme le sanctuaire, qui prend son jour seulement par l'unique porte d'entrée, et où est l'image du dieu ou son emblème. Son toit, à plusieurs étages, est disposé en pyramide. Et cette pyramide atteint souvent une hauteur excessive, tel le toit de la pagode de Tanjore, qui atteint soixante-trois mètres. La seconde région, à partir du centre, est le *mandapa*, sorte de porche ou vestibule à colonnes, semblable au *pronaos* antique, complétant la porte unique qui donne accès au *vimana* et que peuvent seuls passer les gens des plus hautes castes. Cet ostracisme, qui éloigne la foule, fait comprendre les dimensions toujours très réduites du sanc-

1. Sylvain Lévi, *loc. cit.*, Inde, p. 708, col. 1. « Si l'on tenait absolument à trouver quelque analogie entre les gopuras et d'autres monuments anciens, il faudrait plutôt la chercher dans les temples de la Babylonie en forme de pyramide à base carrée dont parle Strabon, et dont on retrouve un bon exemple existant encore dans l'observatoire de Khorsabad. Cette forme, du reste, n'est pas spéciale à l'Inde méridionale, car on la retrouve dans l'Inde du Nord, dans le temple de Bouddha-Gaya. » G. Le Bon, *loc. cit.*, p. 530.

2. Schnaase (*loc. cit.*, p. 117) fait dériver le mot Pagode de l'hindou *Bhagavati* (sainte maison).

tuaire. La troisième partie est l'enceinte elle-même, avec ses portes monumentales dont les hauts frontons, ou *gopuras* (fig. 13), se dressent en gigantesques pyramides à étages, chargées d'un monde de statues en pierre, en ciment ou en terre cuite. Par leurs dimensions, certains de ces gopuras arrivent à constituer de véritables temples. La quatrième division est la *chauderie* ou *choultrie,* salle à piliers, salle aux mille colonnes, dont les corniches reposent sur des fûts monolithes évidés au ciseau. La chauderie est destinée à loger les pèlerins, les voyageurs, qui y trouvent, en tout temps, un abri, l'eau et le feu nécessaires aux repas. Puis ce sont les étangs quadrangulaires avec leurs escaliers à degrés sans nombre, les réservoirs, les bâtiments annexes où sont logés les prêtres, les serviteurs, les bayadères. Avec leurs avenues de palmiers, leurs arbres sacrés, ils complètent cet ensemble compris dans un vaste enclos. Il faut aussi mentionner les piliers ou *stambahs* qui supportent des images sacrées, des drapeaux aux devises des dieux, ou des centaines de lampes liturgiques.

Mais, suivant que par la générosité des fidèles, l'affluence des pèlerins, les besoins du culte, la pagode augmente d'importance, elle ne voit changer en rien ses dispositions premières. Les enceintes rectangulaires concentriques se doublent, se triplent, se multiplient, avec leurs portes à gopuras sur chaque face. De nouveaux réservoirs se creusent, de nouvelles constructions s'élèvent où habitera le personnel; où les marchands tiennent un véritable bazar. Ainsi, telle pagode qui, au début, ne mesurait pas cent pieds de côté, finira par

devenir une véritable ville enclose, à multiples enceintes, comme les cités de la Babylonie. Et les gopuras se succèdent sur une même ligne, pour former une longue avenue de pyramides dont certaines mesurent soixante mètres de haut, ce qui aide à comprendre l'épaisseur extraordinaire des murailles.

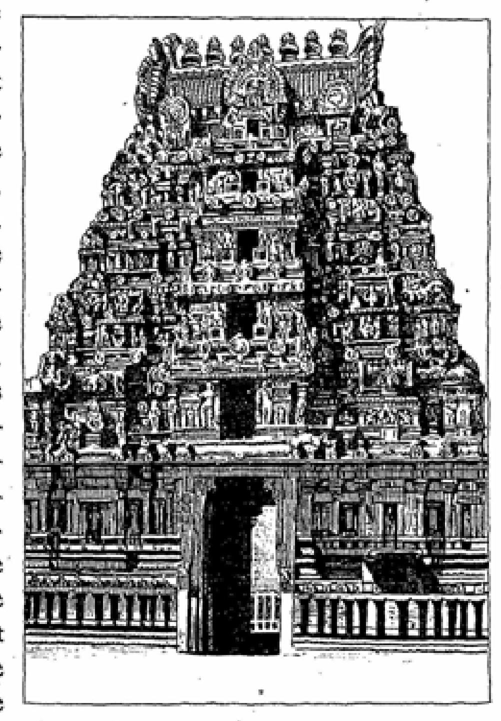


FIG. 13.
GOPURA DE LA PAGODE DE CONJEVERAM.
(xve ou xvie siècle.)

Nous avons dit que souvent ces gopuras étaient autant de temples. Comme l'a dit G. Le Bon, « on voit que la façade de chaque étage est formée par la répétition d'un certain nombre de petits pavillons à colonnes surmontées d'un dôme, et entre lesquels se trouvent des statues; ils constituent, à notre avis, l'élément primitif de la gopura. C'est précisément à cet élément primitif que

sont réduits les plus anciens temples du sud de l'Inde, ceux de Mahavellipore, par exemple. Les plus grands gopuras résultent seulement de la répétition de ce même élément[1] ».

En effet, l'origine des pagodes dravidiennes peut être recherchée dans les petits monuments de Mahabalipour, au sud de Madras, creusés en pleine roche, et dans ceux de Badami, présidence de Bombay, qui rappellent les viharas bouddhiques. Il faut la chercher aussi dans les merveilleux temples d'Ellora (fig. 14) du Nizam, près d'Aurangabad. De ces derniers, l'admirable *Kailasa*, avec son monde de statues et des bas-reliefs, est aujourd'hui classique, après les études des archéologues anglais, et les belles publications de G. Le Bon, qui en a donné la description la plus justement enthousiaste[2]. Par leurs caractères généraux, les temples d'Ellora, évidés dans la roche des montagnes, se rapportent bien à l'architecture du sud de l'Inde. Fergusson et Cuningham les datent du VIIIe au Xe siècle de notre ère, et on les a attribués aux Cholas, qui tinrent alors le pouvoir pendant l'éclipse des dynasties chalukyas, de 750 à 950 ap. J.-C.

La pagode de Tandjore (fig. 15) peut être prise comme le type de l'architecture dravidienne. Bien qu'elle n'égale ni en grandeur ni en perfection les pagodes anciennes de Madura et de Sriringam, elle « forme, comme l'a dit Sylvain Lévi, une exception, peut-être unique, par la régularité de sa disposition et l'élégance de ses proportions... avec son vimana qui

1 et 2. G. Le Bon, *loc. cit.*, p. 530.

dresse sur une pyramide de treize étages son dôme monolithe à une hauteur de soixante-trois mètres [1] ».

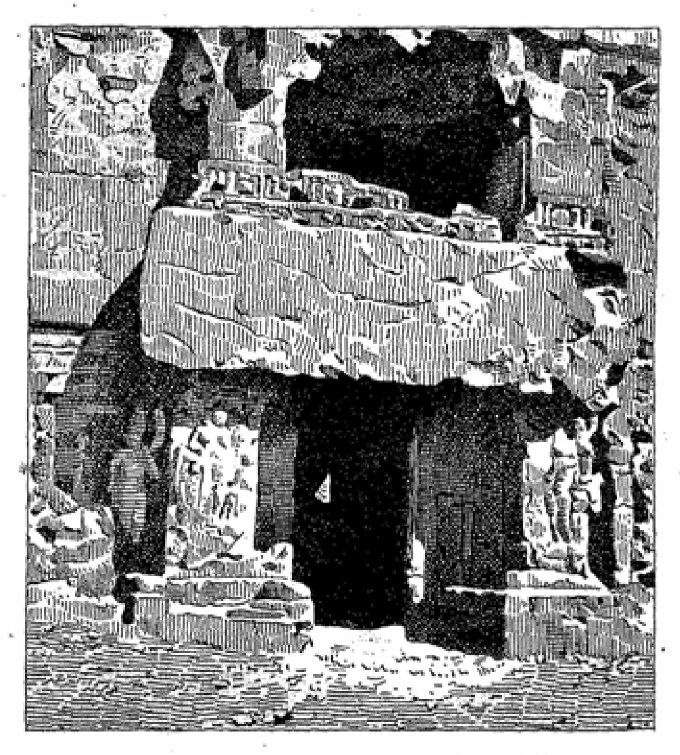


FIG. 14. — TEMPLE D'ELLORA (ENTRÉE).

Consacrée à Vichnou et à Çiva, dont les statues s'y mêlent à celles des autres divinités pouraniques, elle date de cette époque, concordant avec le XIe siècle

1. Sylvain Lévi, *loc. cit.*, Inde, 708, col. 1.

de notre ère, où florissaient les puissantes dynasties Cholas qui avaient fait de Tandjore la capitale de cet empire englobant tout le sud de l'Inde, pour se prolonger par le nord-est jusqu'à atteindre le Bengale[1].

Le caractère particulier de cette pagode est dans la masse énorme de la pyramide centrale, qui, au contraire de ce qui s'observe habituellement, est la plus grande. Dans les autres monuments de même style, les gopuras vont toujours en augmentant de hauteur du centre à la périphérie, celui du sanctuaire étant le moins haut. Celui de Tandjore a 25 mètres de largeur à sa base, sur 63 de hauteur. Le *mandapam* de l'entrée du sanctuaire mesure 15 mètres de large sur 15 de haut et 31 de long; il abrite un taureau accroupi, taillé dans un seul bloc de granit noir, et à proportions colossales.

« A droite de la cour, dit G. Le Bon, se trouve une colonnade sous laquelle sont rangés, à côté les uns des autres, cent huit énormes lingams en pierre. Je n'ai jamais vu semblable collection de ces emblèmes sacrés dans aucun temple de l'Inde. Dans l'enceinte de la pagode, près de la grande tour, se trouve un temple très élégant dédié à Subramanya, fils de la déesse Parvati, femme de Siva. Il a été construit au xve siècle[2]. »

Plus vaste et plus célèbre encore est la pagode de Madura avec ses neuf gopuras dont le plus haut se

1. Schnaase, *loc. cit.*, p. 118, G. Le Bon, *Monuments de l'Inde*, p. 152.

2. G. Le Bon, *Monuments*, p. 152.

dresse à 43 mètres; son enceinte extérieure mesure 250 mètres de côté. « Là, les pylones bariolés mènent par des portiques grandioses aux enchantements de l'étang sacré, endormi dans la ceinture harmonieuse de sa colonnade où se penchent les bouquets de coco-

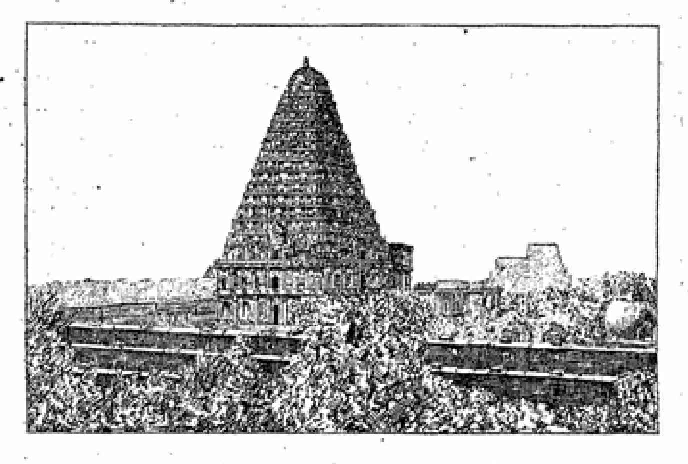


FIG. 15. — PAGODE DE TANDJORE.

tiers[1]. » Et ces proportions ne sont rien, comparées à celles du temple de Vijanagar, dont l'enceinte a plus d'un kilomètre de long. Mais Madura se recommande par son admirable chauderie et son sanctuaire ou Dhraya Stambah Mandapam, le plus imposant des temples, au dire de G. Le Bon : « Je ne connais, dit cet excellent observateur, aucun sanctuaire dans le monde, en y comprenant nos vieilles églises gothiques, qui produise un effet si imposant. Ces statues de

1. E. Sénart, *Gazette des Beaux-Arts*, 1er janv. 1890, p. 49.

pierre, émergeant de la demi-obscurité qui règne dans toute l'enceinte, ont des poses tellement vivantes, qu'on ne peut croire tout à fait à leur immobilité; elles sont sculptées dans une pierre très foncée ressemblant à du marbre noir[1]. » Son étang sacré, dit *du Lotus d'or*, mesure 49 mètres de large sur 35 mètres de long. Son origine n'est pas moins miraculeuse que celle du taureau noir de Tandjore. Si celui-ci, d'abord gros comme un œuf, ne cessa de croître que lorsque Çiva, invoqué par les Brahmes, lui eut enfoncé une pointe de fer dans la langue, l'étang sacré fut creusé par le même dieu, qui, frappant la terre de son trident (*trisula*), l'entr'ouvrit pour laisser affleurer la nappe souterraine issue du Gange.

Malgré les dégradations qu'elle a subies lors de l'invasion musulmane de Malik Kafur, au XIVe siècle, la pagode de Madura demeura, ce qu'elle est encore aujourd'hui, un lieu de pèlerinage des plus fréquentés. Sur les fondations, datant de notre moyen âge, se relevèrent les sanctuaires centraux, dès le commencement du XVIe siècle. Au XVIIe, la piété du Radjah Tirumal Nayalkan fit construire des enceintes et des temples annexes. Pour ces nouveaux édifices, on employa bien des matériaux antérieurement mis en œuvre, comme en témoignent les inscriptions des piliers. Un de ceux-ci, appartenant au Gopura de l'Est, le *Sundara Pandiya Gopuram*, date de 1522, d'autres remontent au temps des Cholas, au début du XIVe siècle[2].

1. G. Le Bon, *Monuments*, p. 153.
2. H.-H. Cole, *Preservation of national monuments*, p. 4.

Les sanctuaires du centre sont dédiés à Çiva, ce sont le *Sundareshuar* et le *Minakshi,* du nom de la « déesse aux yeux de poisson alliée à Çiva ». Et l'un comme l'autre sont encore aujourd'hui adorés par des milliers de dévots. Les parures des idoles conservées par les Brahmes remontent, selon eux, au bas mot, au XIV[e] siècle et sont autant de dons des souverains Pandyas ; la critique archéologique a fait reconnaître dans ces objets des productions de l'orfèvrerie moderne.

Trois enceintes enclosent la pagode de Madura. Un gopura inachevé, le *Gopuram Rayar,* semble indiquer qu'on en avait jadis commencé une quatrième. Si dans certains temples, comme à Sriringam, les derniers enclos, les plus extérieurs, sont de véritables fortifications — et l'on observe cette disposition en bien d'autres régions — rien de semblable n'existe à Madura. Ici, ces enceintes sont accessibles aux profanes qu'arrêteront les autres. S'ils entrent par la porte principale passant sous le Sundara Pandiya Gopuram, qui mesure 102 pieds de haut sur 58 de base, ceux-ci montent les degrés de l'escalier, dont les marches supérieures portent des inscriptions, comme les murailles adjacentes; derrière eux restent ouverts les battants en bois sculpté. Sans doute leur permettra-t-on de visiter le Via Vasanta Rayar Mandapam, pronaos ou vestibule de l'est, et d'admirer les quatre piliers sculptés chargés de figures; mais ils ne pourront être admis dans le sanctuaire. On leur permettra, sans doute, d'entrer sous la salle aux mille piliers, dont les deux premières rangées de colonnes sont chargées de sculptures. Il existe encore d'autres Mandapams; l'Ashta-Sakti se recommande,

entre eux, par ses sculptures en bois peint. Quand on l'a traversé, on pénètre dans le Minaksi Naikar, autre Mandapam. Celui dit Chitra forme une colonnade autour de l'étang du Potra Marakulam, au nord, au sud et à l'est, avec un développement de 170 pieds de longueur sur 114 de largeur. Sur le mur du nord se développent des fresques modernes représentant les divinités pouraniques. A l'ouest de l'étang, c'est un autre Mandapam, le Kili Kati, avec son portique annexe, le Mutarli Mandapam, dont l'extrémité occidentale se termine par un campanile de pierre noire dressé sur d'élégantes colonnes. Là s'ouvre une porte qui donne dans le jardin du Yawandi Ishuavam Mandapam. Par le Kili Kati Mandapam on se dirige vers le temple de Sundarishuar, et on passe sous le Gopura de Nadkat, dont les vantaux de bois sont couverts de sculptures. Le Mandapanaigam occupe l'angle nord-ouest de l'enceinte du Sundarishuar, dont le Mandapam est une des parties les plus délicatement travaillées de cet immense ensemble. Il faudrait encore mentionner plusieurs autres Mandapams, dont le Kaliana, faisant office de salle pour les mariages, et celui dédié à Tirumal Nayaka, qui mesure 340 pieds sur 127. Le Rayar Mandapam est demeuré inachevé; il ne s'élève qu'à hauteur du second étage[1].

La plupart des pagodes dravidiennes se recommandent par une pareille majesté; à Ramisseram se

1. H.-H. Cole, *id.*, *ibid.*, p. 6. Les plans de Madura et d'autres pagodes dravidiennes, plans datant du XVIIe siècle, ont été reproduits par Langlès, *Monuments anciens et modernes de l'Hindoustan*, Paris, 1821.

développe sur une longueur d'un kilomètre le merveilleux corridor « stupéfiant par la richesse des piliers, la beauté des sculptures et les jeux variés de lumière et d'ombre[1] ». A Sriringam, les piliers se dressent, se succèdent à l'infini avec leurs gigantesques chevaux cabrés sur un monde de statues. A Vijanagar, le voyageur se promène avec admiration dans ces avenues bordées de statues, plus vastes que les rues d'une ville, et où se dressent les piliers monolithes du Vitoba, évidés comme une dentelle de pierre, « catégorie de chefs-d'œuvre que l'humanité, occupée à d'autres travaux, ne recommencera plus[2] ». A Chillambaram, l'enceinte se développe sur une longueur de 400 mètres et une largeur de 300, et contient des temples dont certains ont l'importance de nos cathédrales[3]. A Tiruvalour, à Cambacanam, à Tinnevelly, à Villanour, à Vellore, à Pérur, l'enchantement continue. Les archéologues anglais,



FIG. 16.
PILIER DU TEMPLE DE SRIRINGAM.

1. Sylvain Lévi, *loc. cit.*, *Inde*, p. 708, col. 1.
2. G. Le Bon, *Civilisations*, p. 532.
3. Schnaase, *loc. cit.*, p. 118.

eux-mêmes, auxquels on ne peut reprocher un excessif enthousiasme, reconnaissent « qu'il n'existe rien en Europe qu'on y saurait comparer[1] ».

C'est dans l'île de Sriringam, près de Trichinopoly, que se dresse la célèbre pagode consacrée à Vichnou. Une autre, plus petite, en est toute voisine, et elle est dédiée au dieu Çiva. C'est le Yambuishuar, dont l'origine passe pour très ancienne et dont le caractère architectural est plus pur. Mais cela tient sans doute à sa plus haute antiquité, car il convient de reconnaître, avec G. Le Bon, que « la perfection des monuments de l'Inde n'est nullement en rapport avec la date de leur construction; les plus anciens sont souvent les plus remarquables[2] ». Cela s'observe également en Europe. La différence effrayante qui s'établit entre l'architecture gothique et celle du XVIIe siècle, par exemple, prouverait, si l'on en était réduit à en examiner les ruines sans date, la vérité de cette assertion.

Le Jambuishuar, si l'on s'en rapporte aux inscriptions relevées, ne paraîtrait pas antérieur au XVe siècle. Il ne faut pas oublier que cette époque vit s'élever des monuments merveilleux dans le Carnatic et le Coromandel, comme ces jolies forteresses de Ginjee, près de Pondichéry, qui sont aujourd'hui classiques. Cependant on est porté à croire que le Jambuishuar de Sriringam remonte au Xe ou XIe siècle de notre ère[3], date où fut érigé le grand temple de Çiva, dans la même île. Des six cours délimitées par les enceintes du Jam-

1. Birwood, *loc. cit.*, I., p. 122.
2. G. Le Bon, *Civilisations*, p. 487.
3. Cole, *loc. cit.*, p. 4, et Langlès, *loc. cit.*

buishuar, les deux plus extérieures sont ouvertes aux étrangers, aux profanes. Seuls, les Hindous peuvent pénétrer dans les autres. Ce serait une erreur de les croire pour cela bien entretenues. De la première, le mur d'enclos en ruines est envahi par une végétation parasite. L'entrée principale est la porte de l'ouest avec son Gopura dont certaines parties menacent ruine, si on ne les a pas réparées en ces dernières années. La porte du nord n'a jamais été terminée, elle en est restée au premier étage, tout comme celle de l'est. C'est dans la première enceinte que se trouve la chauderie avec son étang. En traversant cette salle aux mille colonnes, on accède à la seconde cour, qui n'a que deux portes; toutes deux ont été envahies par les plantes, au moins extérieurement. Un pareil délabrement sévit sur les Gopuras des autres enclos, interdits au vulgaire. Le Mandapam du sanctuaire compte quatre étages, mais les piliers ne sont pas sculptés ni affouillés aussi finement que dans le temple de Vishnou. D'ailleurs, bien des ornements ciselés ont disparu, sans doute comme les fresques, sous le badigeon épais qui encroûte les parois et les plafonds. Les prescriptions défendant l'accès des enclos aux étrangers sont rigoureusement observées. Lorsque l'archéologue anglais H.-H. Cole voulut relever le Jambuishuar, il ne put continuer son travail au delà de la quatrième enceinte, dont les portes demeurèrent fermées devant lui. Il fut obligé de faire prendre plans et dessins par son dessinateur hindou[1].

1. H.-H. Cole, *loc. cit.*, 4, et Langlès, *loc. cit.*

C'est que le petit temple de Sriringam est un lieu de pèlerinage très fréquenté. Une fois l'an, on apporte en grande pompe l'idole de Çiva ordinairement abritée dans la pagode de Vichnou, et on la place dans le portique du Tisarthamindri. Cette cérémonie attire une grande foule de dévots, qui entourent les Brahmes vénérant le dieu auprès du petit étang sacré. Après quoi on reporte Çiva auprès de son rival Vichnou, avec qui il a semblé, de tout temps, vivre sur le pied d'une parfaite entente, bien qu'ils cherchent à s'arroger le premier rang : « Tous deux ont un nombre égal de fidèles; si Vichnou l'emporte dans l'Hindoustan, Çiva prédomine dans le Dekkan. Çiva possède plus de temples, Vichnou compte plus de dévots[1]. » Mais, comme le fait remarquer le même auteur : « la dévotion exclusive à une divinité oblige à ménager les susceptibilités inquiétantes de ses rivaux, toujours heureux de lui jouer un mauvais tour sur le dos de ses fideles. Il importe autant de désarmer leur malveillance que de gagner la faveur du dieu préféré[2] ». Et c'est pourquoi Çiva et Vichnou, malgré les dimensions différentes de leurs temples, vivent en bonne intelligence dans l'île de Sriringam. Le sanctuaire central, ou Jambunath Swami, abrite un lingam en pierre sous son toit, qui est plat. Au nord, dans la cinquième enceinte, est un temple dédié à la déesse Lakmi, avec portiques, salles à piliers, étangs, dont un est affecté au culte de Brahma[3].

1. Sylvain Lévi, *loc. cit.*, Hindouisme, p. 98, col. 1.
2. *Id.*, *ibid.*, p. 103, col. 1.
3. Le vocable de Jambuishvar est dérivé des mots *zambu*,

Tels sont les caractères principaux des temples dravidiens « chefs-d'œuvre d'ornementation lente et patiente, mais aussi d'invention et d'ingéniosité, mais le plus souvent bâtis pêle-mêle, sans ordre, ni plan, ni méthode ; tels enfin que les efforts continus de longues générations n'aboutissent qu'à la confusion et à l'incohérence[1] ».

On a cherché les origines de cette architecture dans ces temples monolithes ou dans ces caves creusées à flanc de coteau dont les sanctuaires célèbres d'Ellora (fig. 14 et 17) nous offrent le plus magnifique exemple. Il est certain que, par leurs caractères généraux, ces grottes sculptées en pleine roche, avec leurs piliers évidés, se rattachent à l'architecture dravidienne. Leur antiquité, jadis considérablement exagérée, est cependant très vénérable, elle remonte aux VIIIe et IXe siècles de notre ère. L'étonnant temple du Kailasa a été presque complètement affouillé « dans la colline éventrée[2] ». Mais, cependant, l'œuvre entière n'est pas complètement souterraine, « sa partie centrale est un monument en plein air, isolé du reste de la montagne[3] ».

Nous ne pouvons mieux faire que d'emprunter à G. Le Bon quelques lignes de la description exacte et

désignant l'arbre à bois de fer (*Tylia dolabriformis*), et *Ishvara*, nom du dieu Çiva. Mais le temple est aussi connu sous le nom de *Tiravanaika*, ou bosquet sacré de l'éléphant. C'est ainsi qu'il est désigné sur la carte de Trichinopoly, datant de 1688 et, reproduite dans Langlès, *loc. cit.* Cf., H.-H. Cole, *id.*, *ibid.* pl. 1 à 5.

1. Sylvain Lévi, *loc. cit.*, *Inde*, p. 708, col. 1.
2. *Id.*, *ibid.*
3. G. Le Bon, *Civilisations*, p. 522 et *Monuments* (*ut supra*).

élégante qu'il a donnée des ensembles d'Ellora : « Les temples d'Ellora se trouvent sur les flancs d'une montagne dont le sommet est couronné par le petit village de Rozah, où l'on voit le tombeau de l'empereur Aurengzeb. Il est situé à 22 kilomètres nord-ouest d'Aurengabad. Les excavations souterraines qui constituent les temples d'Ellora sont au nombre d'une trentaine; elles sont creusées sur une longueur de 2 kilomètres dans le flanc ouest de la montagne. Leur entrée se trouve perdue dans des gorges profondes couvertes de jungles et d'arbres séculaires. Ces temples et ces monastères, où tant de générations d'hommes ont vécu et qui rappellent les œuvres les plus colossales des anciens Égyptiens, sont silencieux aujourd'hui, et leur merveilleuse splendeur n'est animée que par les rares mendiants qui suivent les pas des voyageurs... Quelques temples d'Ellora sont en plein air, mais la plupart d'entre eux sont souterrains et à plusieurs étages supportés par des piliers massifs admirablement sculptés. On remarque que l'arc en fer à cheval des anciens temples souterrains bouddhiques a disparu; les daghobas ne s'y montrent également que d'une façon exceptionnelle.

« L'énumération et la description de tous les temples d'Ellora nécessiteraient à elles seules un volume... Les plus remarquables de la série sont le temple d'Indra et le Kaïlasa... Comme forme extérieure, le temple central du Kaïlasa se rapproche de ceux qui semblent avoir servi de types aux temples dravidiens du sud de l'Inde, et dont la répétition se retrouve dans les gopuras. Ce type primitif se voit également à Mahavelli-

pore... Le temple monolithique du Kaïlasa est placé dans une cour rectangulaire dont les côtés sont formés par les parois de la montagne elle-même. Dans

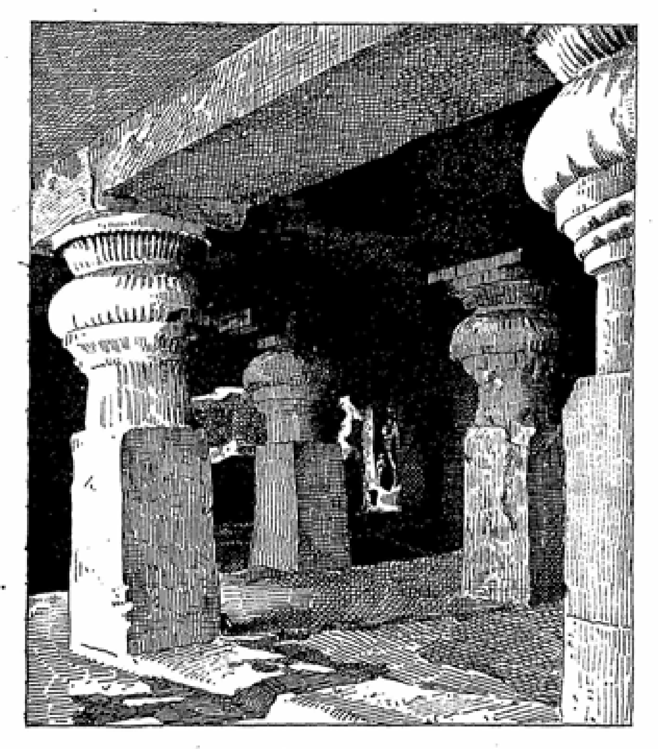


FIG. 17. — GROTTES D'ELLORA. LE DOURNAR KAYRA.

ces parois sont creusées de nombreuses salles souterraines ornées de sculptures. Le temple, situé au centre de la cour, est formé d'un seul bloc; il a 30 mètres environ de hauteur. On pénètre dans la cour par un

portique orné de pilastres. L'intérieur du temple forme une grande salle supportée par des piliers et des pilastres, et entourée de chapelles. L'édifice entier est entouré par des lions, des éléphants et divers animaux fantastiques qui semblent le soutenir.

« Auprès du temple se trouvent deux obélisques... On voit aussi deux gigantesques éléphants d'une seule pièce. En excavant la montagne, l'architecte a dû ménager les masses nécessaires pour tailler le temple, les deux éléphants, les deux obélisques, diverses chapelles et les ponts qui les réunissent...

« Sur les flancs du précipice qu'il a fallu créer pour isoler ce bloc gigantesque, des mains d'artistes appartenant à un monde bien différent du nôtre ont creusé une série de temples qui se perdent dans les flancs de la montagne. Toutes ces constructions sont recouvertes de statues de dieux, de déesses, de monstres et d'animaux dans toutes les attitudes que l'imagination la plus délirante puisse rêver... On finit par avoir le vertige et par se croire transporté dans le monde des enchantements. Il y a loin des froides et rigides statues de nos cathédrales gothiques à ce peuple de pierre aux formes si vivantes et si vraies qu'on dirait qu'il va s'animer. Ce n'est pas le Taje d'Agra qui vaut, à lui seul, comme on l'a prétendu, le voyage de l'Inde, mais bien le temple d'Indra et le Kaïlasa d'Ellora[1]. »

Pour être moins merveilleuses, les grottes d'Elephanta[2] ne méritent pas moins d'être citées, parce que,

1. G. Le Bon, *Civilisations*, p. 523. Grindlay, *Scenery*, etc., Londres, 1830.

2. Patterson, *Essays in History and Art*, p. 407.

avec les temples d'Ellora, elles aident à comprendre la filiation néo-brahmanique des monuments de l'Inde méridionale. C'est dans l'île d'Elephanta, près de Bombay, que les Hindous ont creusé et sculpté ces caves (fig. 12) auxquelles on accède par de hauts escaliers taillés dans le grès et où l'on compte jusqu'à quatre cents gradins menant à une terrasse assez vaste où donnent les portes d'entrée circonscrites par de massifs piliers au-dessus desquels la roche de la montagne, taillée à pic, forme un entablement en surplomb. Les salles souterraines se succèdent, avec leurs rangées de colonnes et leurs parois, leurs plafonds chargés de sculptures, dans une demi-obscurité où les figures des bas-reliefs semblent animées d'un mystérieux mouvement, interrompu par places dans ces endroits dénudés par les sauvages mutilations des premiers conquérants portugais (fig. 18). Le fanatisme des soldats et des moines d'Occident a laissé là son empreinte comme en tous les points de l'Inde où pénétrèrent les néfastes Lusitaniens. La



FIG. 18. — BAS-RELIEF DES GROTTES D'ELEPHANTA.

salle principale présente encore trente-six colonnes reliant les caissons sculptés du plafond au sol; il y en avait primitivement quarante-huit. Des salles accessoires s'ouvrent sur ce *hall* avec des cours, des étangs profonds, des chapelles recevant le jour par des puits, des vérandas. A l'entrée principale (fig. 12) se dressent deux lions de basalte qui, jadis placés dans l'intérieur du temple, en ornent aujourd'hui le perron. Partout des traces de couleurs passées attestent que toutes les sculptures étaient peintes.

On s'accorde généralement à dater les caves d'Elephanta du VIIIe siècle de notre ère, au moins pour leur période brahmanique. Sans doute, les bouddhistes avaient-ils commencé à les creuser bien avant. D'après l'opinion commune, ces temples sont abandonnés depuis le XVIe siècle, époque de l'invasion portugaise qui les ruina. On peut croire, cependant, que les musulmans d'Arabie et de Perse leur avaient déjà, alors, rendu visite. Quoi qu'il en soit, les Hindous n'accordent plus à Elephanta de caractère saint. Tous les ans il s'y tient cependant une foire religieuse où affluent les pèlerins qui viennent offrir des guirlandes de fleurs au lingam[1].

1. L. Rousselet, l'*Inde des Radjahs*, p. 52.

§ II

ARCHITECTURE DE L'INDE CENTRALE ET SEPTENTRIONALE. — STYLE INDO-ARYEN

Comme le déclarent les maîtres de l'hindouisme, le style indo-aryen a une origine énigmatique. « Ses formes originales ne suggèrent pas de comparaison ni de rapprochement. Le contraste avec le style dravidien est si complet qu'il paraît voulu et cherché. La différence de langue entre les deux régions n'est pas plus profonde que la différence d'architecture. L'une élève la pyramide du temple en étages, l'autre lui donne une forme curviligne; le dôme, régulier dans l'une, manque régulièrement à l'autre; le temple dravidien a son porche à piliers fouillés et sa salle aux mille colonnes; le temple indo-aryen n'a pas de colonnes; le premier comporte un vaste développement de constructions, le second est réduit au sanctuaire proprement dit. Le temple du nord est en général carré à l'intérieur, mais souvent modifié à l'extérieur par une addition de projections parallèles ; en avant, un porche, de forme à peu près cubique aussi, est surmonté d'un toit pyramidal. Parfois on ajoute à la construction deux salles supplémentaires :

la salle de spectacle (*natya mandira*), et le réfectoire (*Choga mandira*)[1]. »

Les temples de la province d'Orissa peuvent être pris comme exemples de cette architecture néo-brahmanique ou indo-aryenne. Il semblerait que leur structure massive, l'absence ou le petit nombre de colonnes, répondent à la nature du pays, où les tremblements de terre sont si fréquents. Là, les architectes se sont appliqués à faire les murailles encore plus épaisses que celles des pagodes dravidiennes, comme nous l'avons dit plus haut. La fameuse pagode de Vichnou Jagganatha, à Pouri (fig. 19) compte parmi les monuments, sinon les plus anciens, du moins les plus vénérés de toute l'Inde. C'est le fameux temple de Djagernaut où les pèlerins fanatiques, d'après une légende aujourd'hui controuvée, se faisaient écraser par le char

1. S. Lévi, *loc. cit.*, *Inde*, p. 708, col. 2. Les Hindous classent leurs temples d'après les idoles qu'ils y adorent. Le *mandira* est dédié au *lingam* et porte un double toit. Le *Deula*, consacré à Vichnou Jagganatha, porte l'image de Garuda (fig. 50) sur son pinacle. Le temple de Siva porte le *Trisula* sur le sien (fig. 3); celui de Vichnou, le *Tchakra* ou roue. Le *Pancha-Ratna* ou joyau de cinq gemmes, dédié à Vichnou, porte quatre tourelles autour de sa tour centrale. (On y adore Vichnou sous ses diverses formes de Krichna.) Le *Nava-Ratna* (joyau de neuf gemmes), est le temple de Vaisnava, avec son toit double à huit tourelles étagées autour de la tour centrale. Le *Vichnou-Mandira* et le *Chandi-Mandira* sont des petits temples à toit plat consacrés à Vichnou, à Dourga ou Kali. Le *Yora-Bangala* est formé de deux temples à toits doubles accolés; il est consacré à divers dieux. Le *Rasa-Mancha* est un temple octogone à huit tourelles, consacré à Krichna. Le *Devalaya* est un ensemble de temples inclus dans un tracé carré. Cf. Birwood, *Industr. Arts*, t. II, p. 122.

sacré; on s'accorde assez généralement à le dater du XIIe siècle de notre ère. Mais il présente un grand intérêt parce qu'il reproduit, ce semble, assez fidèlement les plus vieux temples hindouistes, qui devaient valoir plus par le caractère imposant de leur masse que par leur élégance. D'ailleurs les restaurations malheureuses, comme les couches de peinture rouge, n'y ont point été ménagées. Les murailles sont faites de pierre merveilleusement appareillée, de telle sorte qu'on n'a pas eu besoin d'employer le ciment pour unir entre eux les blocs de grès, soigneusement équarris et reliés, par places, au moyen de crampons en fer.

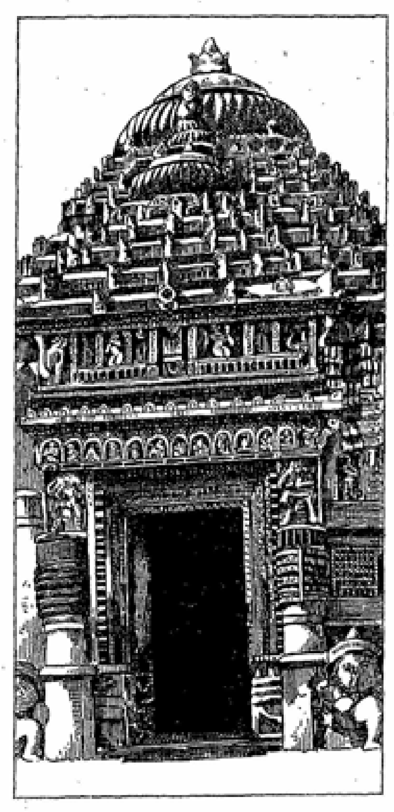


FIG. 19. — ENTRÉE DU TEMPLE DE VICHNOU JAGGANATHA, A POURI.

Comme dans tous les temples de l'Orissa, la forme générale est ici pyramidale. La pyramide qui surmonte le sanctuaire

cubique est curviligne; son sommet, tronqué, est couronné par un turban côtelé rappelant l'*amalaka*. Et cette disposition se retrouve dans les autres pyramides qui se dressent, soit au-dessus du porche commandant l'entrée principale, soit au-dessus des diverses portes de l'enceinte qui court tout autour de l'édifice. Sa façade principale, en principe, regarde l'Est : « de façon que la divinité placée dans le sanctuaire, se trouve en face du soleil levant[1] ».

Comme dans les pagodes dravidiennes, l'ensemble architectural disparaît sous les sculptures. Autour de la porte carrée qui s'ouvre sur la façade principale (fig. 19), courent des frises parallèles, ciselées non moins richement que les pilastres accompagnant les pieds-droits, les lourdes corniches du linteau, dont les entablements rejoignent les premières assises, chargées d'ornements et de figures, base de la pyramide étagée où des coupoles côtelées supportent des statues qui atteignent jusqu'au turban supérieur, terminé par un pinacle. Point d'arcades, non plus que de voûtes à joints convergents. Point de colonnes; parfois des pilastres accolés aux parois.

On trouve cependant quelques piliers détachés dans une salle des temples des Bhuwaneswar, encore ces piliers sont-ils bien postérieurs à la date des constructions elles-mêmes. De celles-ci (fig. 20), l'antiquité est beaucoup plus haute. Ces temples remontent au VIIe siècle de notre ère[2]. Le plus grand dresse à plus de 50 mètres le pinacle de sa pyramide centrale,

1. G. Le Bon, *Civilisations*, p. 504.

2. Tous ne sont pas aussi anciens. Celui de Rajarani date du

moins haute cependant qu'à Pouri, où le sanctuaire de Vichnou Jagganatha atteint 60 mètres. A Bhuwaneswar, le mur d'enceinte a depuis longtemps disparu. Celui de Pouri occupe un quadrilatère de 200 mètres de côté. Sa porte principale, ici figurée (fig. 19), s'ouvre,

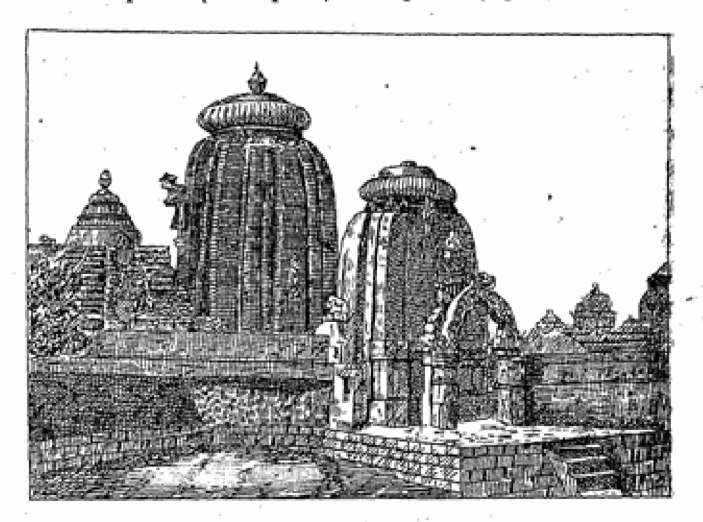


FIG. 20. — GRAND TEMPLE DE BHUWANESWAR.

gardée par deux monstres ailés, assis, sculptés en pierre, et qui semblent saluer le soleil levant. La pyramide centrale surmonte le sanctuaire, cubique puis octogonal par l'adoucissement des saillies côtelées qui accompagnent cette pyramide et s'unissent à son sommet par une courbe arquée, comme à Bhuwaneswar (fig. 20), sous le turban terminal qui forme un enta-

x[e] siècle; celui de Bhagavati, du IX[e], etc. Cf. Le Bon, *id.*, *ibid.*, p. 265.

blement circulaire à moulure arrondie et verticalement cannelée.

La pierre la plus employée pour la construction des temples de l'Orissa, — et ils se comptent par centaines, — a toujours été le grès, parfois le granit rouge ou noir. Certaines pagodes ont des architraves en fer forgé, comme on l'observe à Kanarak, où se dressent les ruines de la pagode noire non moins fameuses que celles de Bhuwaneswar. De cette pagode noire « on aperçoit de la mer la haute tour pyramidale se dressant isolée au milieu du delta plat et sablonneux de la Mahanadi[1] ». Construit en 1236 par Narsing Deo, ce temple ne possède plus aujourd'hui que son porche pyramidal, dont la porte rectangulaire, très haute, est entourée de sept liteaux sculptés courant tout autour et dont les ornements courants, différents sur chaque bande, commencent à leur pied par une petite figure formant cariatide. Au-dessus de la porte, six petits bas-relief à personnages occupent le milieu des liteaux.

Cette surcharge des éléments décoratifs est une des caractéristiques de l'architecture en ces régions. On peut faire souvent le même reproche aux monuments modernes hindous, dont il convient de faire une courte mention. Mais avant de les juger, nous devons parler encore des divers autres courants artistiques qui sont venus influencer l'art indien. On remarquera que, pour les édifices de l'Orissa, le style djaïna a fourni

1. L. Rousselet, *loc. cit.*, p. 762. La pagode noire de Kanarak date du xe siècle ap. J.-C. Cf. Le Bon, *Civilisations*, p. 273, fig. 104.

plus particulièrement les modèles. Ceci se comprend d'autant mieux que cette province abonde en temples consacrés à d'autres cultes que l'hindouisme[1]. C'est ainsi que, non loin des ruines de Bhuwaneswar, se

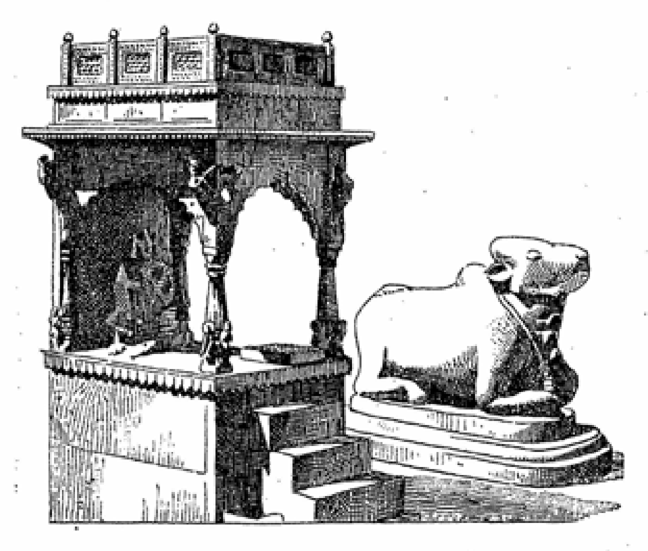


FIG. 21. — LE GAYAN BAPI DE BÉNARÈS.

trouvent les grottes bouddhiques d'Oudghiri, de Khandaghiri, d'Asvastouma, dont le rocher est célèbre par une inscription d'Açoka, etc.

1. Il est souvent difficile de départir exactement les productions architecturales hindouistes et djaïnas, d'autant plus que les Hindous ne se sont jamais fait faute de désaffecter les pagodes djaïniques comme les grottes et sanctuaires bouddhiques. Ainsi les beaux temples de Kadjuraho (fig. 22), ont été attribués par certains auteurs, comme bien des monuments du

§ III

LE STYLE CHALUKIA

Comme nous l'avons dit, les temples du style chalukia ou chaloukya, sont élevés sur une plateforme où ils s'étendent suivant un plan qui affecte la

Radjpoutana, tantôt aux Djaïnas, tantôt aux architectes indo-aryens ou, pour mieux dire, néo-brahmaniques. Comme beaucoup d'autres magnifiques édifices de Gwalior, Oudeypour, Bénarès (fig. 21) et Binderabound, à Kantonagar, près de Dinajpour, ces temples de Kadjuraho ressemblent, bien qu'indo-aryens, à ceux des djaïnas. Ils datent du xe siècle de notre ère. L'arc particulier qu'on remarque dans les pavillons annexes de ces constructions comme dans beaucoup d'autres, au Bengale, au nord de l'Inde, est, d'après Fergusson, « dérivé du toit curviligne dont les Bengalis ont appris à couvrir leurs maisons par l'emploi des bambous recourbés destinés à soutenir les tuiles ou toute couverture de la toiture ». Et Birwood ajoute qu'il existe au South Kensington Museum une châsse byzantine dont le couvercle en toit est pareillement disposé. Les données que l'on possède sur les origines de ce style indo-aryen sont, nous ne saurions trop le répéter, absolument précaires. D'après Fergusson, la solution du problème dépend de la découverte de quelque temple antique qui fournira, dans sa simplicité primitive, l'explication du secret. C'est sans doute sur le grand plateau de l'Asie centrale, d'où sortent la Sona, la Mahanadi et la Nerbuddha, et qui est un des principaux centres des tribus aborigènes de l'Inde, que l'on trouvera la clef du mystère. D'après le savant anglais, l'exemple le plus ancien, le plus caractéristique du style indo-aryen, est le temple de Pittakul, près de

forme d'une étoile. Construits par les dynasties qui

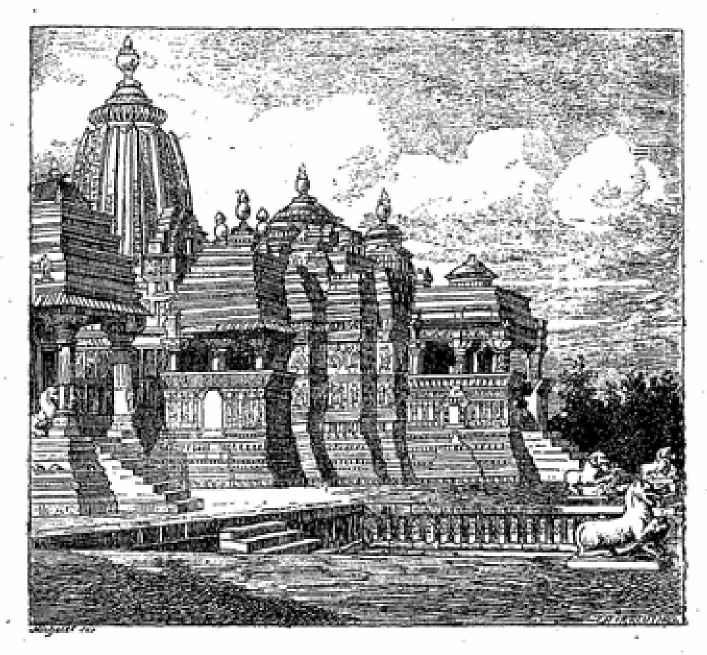


FIG. 22. — TEMPLE DE KADJURAHO.

tinrent à une époque allant du VIe siècle ap. J.-C.

Badami (présidence de Bombay), et aussi les temples de Badami, taillés dans le roc, et datant entre 500 et 750 ap. J.-C. « Période synchronique de la portion indo-aryenne des séries des caves bouddhistes, djaïnas, indo-aryennes et dravidiennes, observées à Ellora. » Et encore dans le temple également taillé dans le roc à Dhumnar (Radjpoutana), qui est le seul exemple connu d'un travail « où les architectes indo-aryens aient tenté de rivaliser avec les dravidiens par l'établissement d'un temple extérieur monolithe, entièrement taillé dans le roc ». Cf. Birwood, *Industrial Arts*, I, p. 121.

au XIVe, mais avec de nombreuses vicissitudes, le Dekkan tout entier, ils offrent les magnifiques modèles d'un art où la pierre se prête avec une étonnante souplesse « aux caprices et aux débauches d'une imagination luxuriante, émancipée de la froide raison[1] ». Tels se présentent, aux yeux du voyageur charmé, les temples ruinés d'Hullabid, de Warangal, de Somnathpour, de Baillour, avec leurs toits coniques montant par divisions étagées.

C'est à Hullabid, ancienne capitale de la branche Belala, dans le Mysore, que l'on trouve le plus bel exemple de cet art chalukia. Et cependant, ce magnifique édifice, aujourd'hui en ruines, ne fut jamais achevé. Sa construction fut arrêtée, vers 1310, par l'invasion musulmane. Le temple d'Hullabid est double. Autour de sa terrasse, haute de six pieds, courent des frises sculptées. D'abord, deux mille éléphants marchent à la file, « suivant toutes les sinuosités du plan fondamental en étoile[2] ». Au-dessus de cette frise, une autre avec des lions, puis une autre chargée de rinceaux, puis une frise avec des cavaliers, puis encore une frise ornée de volutes, puis enfin une dernière frise à rinceaux. L'ensemble est surmonté par une frise représentant les exploits de Rama, conquérant de Lanka. Mais, entre cette frise et la corniche dont la balustrade est formée de panneaux chargés de figures sculptées, s'étagent deux bandes où sont ciselées des bêtes fantastiques. Des fenêtres s'ouvrent au-dessus des dalles en créneaux réguliers de la corniche, sépa-

1. Sylvain Lévi, *loc. cit.*, *Inde*, p. 708, col. 1.
2. Birwood, *Industr. Arts*, 1, p 119.

rées par des pilastres saillants hauts d'environ six pieds, avec des figures humaines, dieux, déesses ou apsaras du panthéon pouranique. Les tours pyramidales que comportent les temples de ce style, n'ont ici jamais été élevées.

Outre les temples chalukias précités du Mysore, on compte encore ceux de Buchropully, près d'Hyderabad, et de Kammancondah ou Warrangal, dans le Nizam.



CENTAURE
DE BOUDDHA-GAYA.

CHAPITRE III

L'Architecture (fin).

L'ARCHITECTURE CIVILE — LES ARCHITECTURES MUSULMANE ET INDO-THIBÉTAINE L'ARCHITECTURE MODERNE DE L'INDE

---

§ I

L'ARCHITECTURE CIVILE

Si l'on peut réduire l'architecture religieuse de l'Inde à quelques termes assez nettement distincts, il n'en est pas de même pour les productions de l'architecture civile. Là, le sentiment religieux, qui a toujours si puissamment agi sur les Hindous de toute race, a cessé de soutenir les créateurs, ils sont tombés souvent dans la confusion. En effet, pour l'Hindou, dont le fond de l'esprit est le mysticisme, « l'inspiration religieuse reste la source capitale de toute activité, de toute énergie »[1]. C'est elle qui leur a permis d'édifier

1. E. Sénart, *loc. cit.*, p. 50.

tant de merveilles, comme elle les pousse encore vers les pèlerinages aventureux à travers des lieues de pays, que ce soit pour adorer les idoles au fond des sanctuaires, ou pour recueillir l'eau du fleuve sacré. Mais dans leurs palais, dans leurs forteresses, les architectes ont toujours tendu vers un même objectif de richesse, de grandeur et de majesté.

Le premier point à remarquer est l'absence de tombeaux monumentaux. Si les Aryens primitifs enterrent leurs morts, ils se contentent de signaler la tombe par un tertre, comme l'indiquent expressément les Védas : « Que la terre se soulève pour toi. Je forme ce tertre pour que ses ossements ne soient point blessés... ». Mais, jusqu'à ce que la civilisation musulmane change en certains points les mœurs, les Hindous enterrent ou brûlent leurs morts, mais ne leur élèvent pas de tombeaux. Le corps, placé sur le bûcher, est livré aux flammes. « Bientôt le corps apparaît comme une masse incandescente; à ce moment, si le défunt est un Brahmane, son fils s'approche, armé d'une massue de fer, et fend le crâne d'un seul coup, pour permettre à l'âme de s'échapper. Ce dernier devoir rempli, il va rejoindre le cercle des amis qui, accroupis sur le haut du mur (du cimetière), causent tranquillement de leurs affaires ou fument leur *houkah*. Quand tout est réduit en cendres, on arrose l'emplacement, et l'on jette les quelques restes calcinés dans un coin ou à la mer[1]. » Que ce soit à Bombay, à Calcutta, à Bénarès, c'est le même rituel. Dans ce dernier lieu, on est heu-

1. L. Rousselet, *loc. cit.*, p. 19.

reux de mourir, parce qu'on est ainsi sûr de voir ses débris livrés aux eaux sacrées du Gange. Au centre de la ligne des quais, devant l'escalier monumental du Manmeneka, est le saint des saints, l'emplacement où les bûchers brûlent sans cesse : « On est à demi suffoqué par la fumée épaisse et fétide qui plane au-dessus en un dôme bleuâtre. De tous côtés, les bûchers lancent leurs longues flammes, dont les crépitements sont accompagnés de bruits sinistres ; les ouvriers de ce funèbre lieu, le corps nu, noirci par la suie, véritables démons, agitent les foyers au moyen de longues barres de fer ou y lancent des pots d'huile. A chaque pas, on trébuche contre des ossements, on enfonce dans cette cendre humaine, encore brûlante, qui, entassée en ce point depuis des siècles, forme une couche de plusieurs mètres de profondeur...[1] »

Toutefois les cendres des grands personnages, des princes régnants, ne furent et ne sont-elles point encore soumises à de telles profanations. C'est ainsi qu'à Oudeypour, dans le Radjpoutana, existe la nécropole royale qui forme le fameux sanctuaire du Maha Satti. Nousre produisons une des tombes (fig. 23), dont le caractère général est djaïna. L. Rousselet, qui les visita au mois de janvier 1864, non content d'avoir donné des plus remarquables entre ces monuments d'excellentes figurations, en a tracé une très fidèle description, que nous lui empruntons.

« Une partie de l'emplacement de l'ancienne cité est recouverte par le cimetière du Maha Satti, mot qui

1. L. Rousselet, *loc. cit.*, p. 700.

signifie « le grand sacrifice du Satti » ou « la grande foi ». C'est là que sont placés les mausolées de tous les Ranas depuis l'arrivée d'Oudey Sing dans la vallée. Quelques monuments des anciens rois d'Anandpour, encore debout près de cet endroit, paraissent avoir motivé le choix des Ranas. Ce champ des morts est aussi réservé aux cendres des princes, des alliés et des principaux nobles. C'est aujourd'hui une pittoresque et monumentale nécropole.

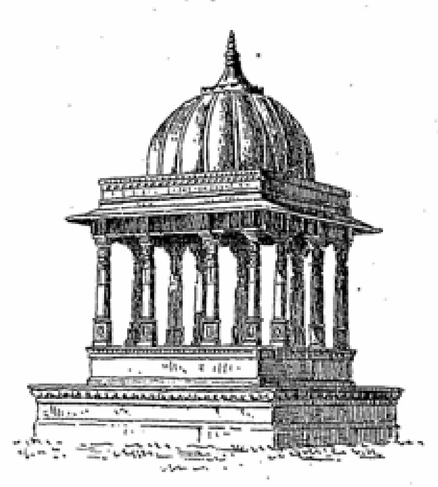


FIG. 23. — TOMBE ROYALE AU MAHA SATTI D'AHAR, PRÈS D'OUDEYPOUR.

« Placés côte à côte dans un immense enclos, ces cénotaphes sont de toutes dimensions, depuis le *tchatri* à quatre colonnes, jusqu'au grandiose *mahal*; mais ils sont tous de même forme, quoique l'arrangement et les détails varient à l'infini. C'est toujours un dôme élégant, supporté par de gracieuses colonnes, formant une salle circulaire; l'édifice est placé sur une terrasse élevée, au sommet de laquelle conduit un vaste escalier. Tous sont entièrement construits, terrasse, escalier, colonnes et dôme, en beau marbre blanc des carrières de Kankraoli. Comme genre d'architecture, ces monuments

appartiennent au style jaïna, et quoique relativement modernes, il serait difficile de trouver de plus beaux spécimens de l'art des Vedhyavan. Ce sont, du reste, les plus célèbres de l'Inde. Les dômes sont, comme tous les dômes jaïnas, formés par assises horizontales superposées, et reposent sur cette combinaison de piliers et d'architraves que les architectes indigènes furent les premiers à employer. Les colonnes sont d'un ordre simple et gracieux; contrairement à l'habitude hindoue, elles offrent peu d'ornements; à peine y voit-on quelques cloches et chaines en relief, et des cordons perlés. Ces mausolées ont une ressemblance frappante, comme disposition architectonique, avec les célèbres tombes d'Halicarnasse[1]. »

Les mausolées d'Oudeypour sont d'une antiquité très relative, la plupart d'entre eux datent du XVIIe siècle. D'ailleurs, l'Inde possède peu de ces monuments qui ne soient pas musulmans. On la juge mieux dans ses *ghats* ou escaliers monumentaux, ses palais et ses forteresses.

La maison indienne, sous sa forme la plus simple, est une construction cubique avec cour centrale autour de laquelle court une sorte de cloître où donnent les portes et souvent les fenêtres. Au dehors, l'entrée est commandée par un perron bas ménagé dans une terrasse en retrait où des piliers se dressent, soutenant le corps de l'étage qui surplombe. La véranda établie par le retrait du rez-de-chaussée peut être plus ou moins vaste. Sur elle s'ouvre rarement plus d'une

1. L. Rousselet, *loc. cit.*, p. 208.

porte, celle-ci parfois accompagnée de croisées percées en baies carrées. La ligne droite est l'élément essentiel, rarement les architectes ont-ils employé les lignes courbes chères aux Musulmans. Les portes, à vantaux massifs, les volets sont munis de fortes ferrures, souvent leurs panneaux sont ajourés en manière de persiennes à lames mobiles. Les montants, les cadres, les linteaux, les pieds-droits sont en bois de teck plus ou moins sculpté. La brique, le bois sont les matériaux les plus employés; pour la toiture à deux pentes, la tuile ou le chaume. Souvent le toit est aménagé en terrasse plate avec ou sans balustrade.

Birwood a donné la description la plus claire de l'aménagement intérieur : « Traversant le vestibule ouvert, gardé de chaque côté par une chambre ou un enfoncement où se tiennent les serviteurs, vous entrez tout de suite dans une sorte d'antichambre, où un bijoutier est toujours à son travail, faisant ou réparant les bijoux de la famille. A travers les fenêtres, de l'autre côte de la cour, on voit le cuisinier brahmane, au milieu de la vaisselle en argent, préparant le repas de midi. Sur la véranda opposée, par où vous passez ensuite, quelques jeunes filles s'occupent, sous la surveillance d'une femme plus âgée, à broder des robes de satin et de soie. A l'extrémité s'ouvre une porte, et votre hôte vous reçoit cordialement dans son petit salon privé. » Tel est l'intérieur de la maison d'un riche Hindou à Bombay comme dans toutes les villes de l'Inde.

Les maisons indiennes, dans leur style primitif, ne comportaient guère plus d'un étage. Carrées, mas-

sives, avec peu de jours sur le dehors, elles donnent l'impression d'un peuple qui aime à cacher sa vie. Partout où ils passèrent, les Musulmans ne firent qu'exagérer ces tendances.

Ces caractères de solidité ne manquent pas dans les palais, dont les vastes enceintes, terrassées souvent, sont autant celles d'une forteresse que d'une habitation ordinaire. Dans le Radjpoutana existent encore de magnifiques palais, comme celui de Man Mandit à Gwalior, qui étale, sur cent mètres de long, sa façade haute de trente mètres, avec sa porte monumentale flanquée de tours rondes surmontées par d'élégants kiosques dans la tradition djaïna. Construit à la fin du xve siècle, il est aujourd'hui presque en ruines et perd chaque jour quelque partie de son brillant revêtement polychrome fait en plaques de faïence émaillée. Malgré ce délabrement, « on ne peut s'empêcher, en le visitant, d'éprouver un sentiment d'admiration analogue à celui qu'éprouva l'empereur Baber lorsqu'il y pénétra en 1527[1] ».

A l'intérieur, le corps du palais est composé de chambres assez petites, formant deux groupes autour de deux cours centrales et où l'on accède par une galerie à portiques dont la décoration est élégante et sobre. Une pareille disposition architecturale s'observe à Futtehpore. « Le seul palais du Radjpoutana qu'on puisse comparer à celui de Gwalior, dit G. Le Bon, est celui d'Oudeypour. Plus moderne et ayant subi un peu les influences musulmanes, il lui est évidemment

1. G. Le Bon, *loc. cit.*, p. 512.

inférieur par l'architecture. Mais sa situation dans un des sites les plus merveilleux du monde, en fait un des plus beaux palais qu'on puisse rêver[1]. »

Le témoignage de L. Rousselet n'est pas moins formel : « Les façades latérales du palais (de Gwalior) offrent une disposition analogue à celle de la façade externe; mais ici la pierre disparaît sous une profusion d'émaux; des bandes de mosaïques, candélabres, canards brahmis, éléphants, paons, émaillés de bleu, de marron, de vert, d'or, donnent à ce grand mur sans fenêtres une élégance incomparable. Les briques qui forment ces incrustations sont d'une vivacité de couleurs, d'une délicatesse de nuances auxquelles dix siècles n'ont rien enlevé de leur éclat. Je ne connais, dans le monde, aucune conception architecturale qui ait su donner une telle légèreté d'aspect à une simple muraille massive[2]. »

Un des palais les plus remarquables de toute l'Inde est celui de Madura. Construit par le radjah Tirumal-Najak, au XVIIe siècle, il s'éloigne complètement des édifices dravidiens pour rentrer dans la tradition musulmane.

Nous ne possédons sur l'architecture militaire de l'Inde que des données isolées. Si les temples ont tenté les archéologues, les forteresses n'ont pas eu pareille fortune. Il en est pourtant de très belles, comme celle de Trichinopoly, qui dresse sur une haute montagne escarpée les profils majestueux de ses murailles, ou ces beaux ensembles de Ginjee, près de Pondichéry,

1. G. Le Bon, *loc. cit.*, p. 514.
2. L. Rousselet, *loc. cit.*, p. 361.

que les soldats du marquis de Bussy enlevèrent l'année 1750, en une seule nuit, aux Mahrattes. Là, comme en bien d'autres points de l'Inde, une même enceinte fortifiée enserre temples, habitations et ouvrages de défense. Cette enceinte n'est point à angles rentrants, elle ne comporte ni tours ni bastions. Quadrangulaire ou en carré barlong, faite de pierres, grès ou basalte soigneusement appareillés, sans joints cimentés, la plupart du temps, elle ne possède que peu de portes. A Ginjee, des douves profondes, à fond de cuve, pleines d'eau, complétaient la défense. Cette citadelle, dont j'ai visité les ruines en 1881, comprenait dans un même système de fortifications trois collines, semblant composées par de massifs blocs de grès, moraines d'un glacier qui les a semés sur tout son parcours. Ces trois collines sont le Radja-Ghiri, le Krichna-Ghiri et le Chandrayan-Durgan. La première dresse à 200 mètres son sommet abrupt, où s'aventurent seuls aujourd'hui les Iroulas, chasseurs d'abeilles. Enclose par trois lignes de fortifications, elle n'était accessible que par un pont de bois jeté au-dessus du précipice. La plupart des ouvrages sont dravidiens, d'énormes corniches, de larges plafonds monolithes sont jetés sur des pieds-droits de pareille force, de telle sorte que magasins, chambres et passages semblent autant d'énormes dolmens[1].

1. Cf. Robert Sewel, *Archæological Survey of Southern India*, vol. 1, p. 207, et Rapport de M. Foord dans *Madras Journal*, XVI, 348, etc.

§ II

L'ARCHITECTURE MUSULMANE

Dans les monuments musulmans de l'Inde se trouvent mélangées, en proportions inégales, suivant les régions et les époques, les traditions arabes, persanes et hindoues. Mais les influences indiennes tendent toujours à prévaloir partout où les conquérants n'ont pas pris à cœur de faire dominer l'art islamique aux dépens de l'architecture nationale. L'histoire de l'architecture musulmane, en Inde, est tout entière dans la lutte et la succession de ces diverses tendances. Deux volumes de la Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts sont consacrés à l'art persan [1] et arabe [2]. C'est pourquoi nous passerons rapidement sur les monuments musulmans, en nous attachant seulement aux plus typiques. De ceux-là même l'originalité est médiocre, surtout dans ceux où, aux traditions précédentes, vient s'ajouter celle de l'art européen qui amena cette mode des marbres incrustés de pierres précieuses, chère aux conquérants mogols et dont le fameux Tadj d'Agra (fig. 24) représente l'exemple le plus universellement connu.

1. A. Gayet, l'*Art persan*.
2. A. Gayet, l'*Art arabe*.

L'art musulman semble défier dans l'Inde tout essai de groupement schématique par la diversité extraordinaire de ses productions. Toutes les dynasties régnantes ont encouragé et développé des styles spéciaux. « La forte personnalité qui se trouve toujours à l'origine de ces familles royales se reflète sur les monuments[1]. » Pendant le court espace de cinq cents ans — court en proportion des autres périodes artistiques de l'Inde, et pendant lequel dura leur domination du XIIe au XVIIe siècle, — les conquérants musulmans ont couvert ce pays de monuments, mosquées, tombeaux, palais, forteresses, dont la plupart sont de véritables merveilles. Les plus anciens ne sont pas nécessairement les plus parfaits, les plus modernes le sont encore moins, surtout ceux où se reflète trop visiblement l'influence occidentale.

On a cherché à grouper, sous la formule générale de style pathan, les monuments musulmans antérieurs à la conquête mogole, comme ceux du vieux Delhi et ceux de Gaur. « La rude maison de Ghor (XIIIe siècle) se contente d'abord d'emprunter aux djaïnas leurs cours de colonnes, de les fermer par un mur orienté vers la Mecque, et de dresser en façade un écran d'arches hautes et fières, mais sculptées et ciselées par le ciseau hindou[2]. » Les arcs pointus ou en trèfles, chers aux Arabes, les dômes bulbeux des Persans, s'allient aux légers piliers des Hindous. Quand les matériaux ne sont pas travaillés pour le monument lui-même, ils sont empruntés aux temples djaïnas. La mosquée

1. Sylvain Lévi, *loc. cit.*, *Inde*, p. 708, col. 2.
2. *Id.*, *ibid.*

du Kutab, dont les ruines se voient encore dans le vieux Delhi, où le minaret (Kutab Minar) dresse à 80 mètres de hauteur ses étages cannelés en hauteur et diminuant graduellement de largeur de la base au sommet cylindrique, est un des plus remarquables

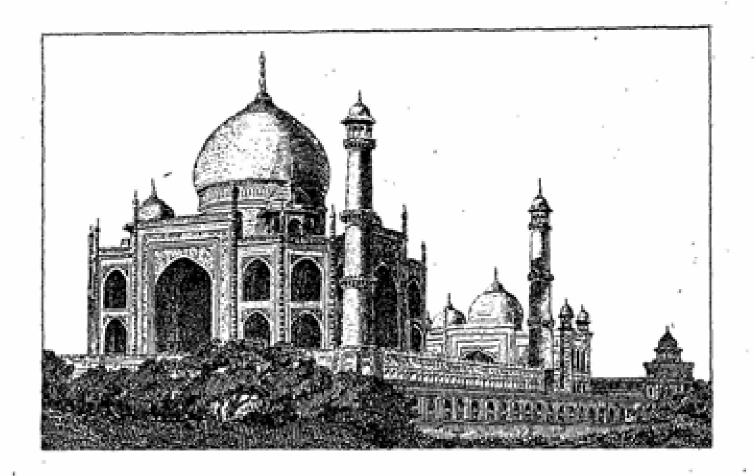


FIG. 24. — LE TADJ D'AGRA.

spécimens de cette période pathane. C'est là que, devant un beau portique encore debout (fig. 25), émerge du sol le fameux pilier en fer du roi Dhava, que certains archéologues font contemporain du IIIe siècle de notre ère. La plus grande arcade, ici figurée, a 16 mètres de hauteur. La pierre est partout couverte de fins entrelacs, de rinceaux, d'ornements géométriques, sculptés en bas-reliefs suivant la tradition arabe, ennemie des décors saillants. Mais les colonnades sont d'un tout autre style, tous les piliers ont été pris dans

d'anciens temples hindous. Le pavillon d'Aladin présente au premier abord tous les caractères de l'art arabe, comme le tombeau de l'empereur Altamsh (1235). Là, toutes les parois de la salle, avec le mihrab (chapelle représentant le sanctuaire de la Mecque et orientée comme lui), toutes les faces du monumental piédestal du tombeau sont couvertes de fins ornements ciselés dans le grès rouge. Cependant les voûtes, malgré leur forme, sont construites par assises horizontales comme dans les édifices hindous. A Ajmir, la mosquée, datant du XIII[e] siècle, reproduit des dispositions identiques avec des piliers hindous (fig. 11). — Car là, comme partout, les conquérants trouvèrent dans les temples des vaincus des matériaux tout préparés. « Il leur suffit de faire disparaître les idoles, d'ajouter quelques détails caractéristiques, et de donner le cachet particulier à la mosquée, en y ajoutant une façade à arceaux pointus[1]. »

Entre l'époque où furent édifiés ces monuments et celle de la domination mogole, il semblerait qu'une réaction puritaine se soit produite, qui substitua « à l'ornementation luxuriante des premiers Afghans un dessin d'une sévère simplicité[2] ». Si les Musulmans

1. L. Rousselet, l'*Inde des Radjahs*, p. 253. Ce serait l'empereur Koutab-Eddin-Eibeck qui aurait le premier employé ce procédé, que ses successeurs continuèrent à Canouje, Manton, Ahmedabad, etc. La mosquée d'Ajmir est souvent nommée Araï-Din-Ka-Jhopra (*Œuvre des deux jours et demi*), parce que les Vedyavhan (architectes magiciens), n'auraient mis que ce temps à l'érection de la mosquée tout entière. Rousselet pense qu'il faut entendre que cette construction absorba « une somme égale au revenu de deux jours et demi de tout l'empire ». *Id., ibid.*, 253, note 2.

2. Sylvain Lévi, *loc. cit.*, p. 708, col. 2.

se servent encore des colonnes hindoues ou d'autres éléments architecturaux, ils s'appliquent à en détruire, à en changer le caractère. « La mosquée prend la forme d'un hall oblong, avec un dôme central flanqué de deux autres dômes égaux en dimensions horizontales, mais plus bas, et séparés du dôme principal par une arche hardie[1]. » C'est ce qu'on observe dans le Guzerat : les éléments djaïnas se mêlent si intimement à ceux de l'art arabe qu'ils finissent par donner lieu à un style spécial, comme on l'observe dans les monuments d'Ahmedabad, dont G. Le Bon a pu dire avec raison : « Les anciens monuments hindous de style jaïna furent transformés en mosquées. Ceux qui s'élevèrent ensuite conservèrent le

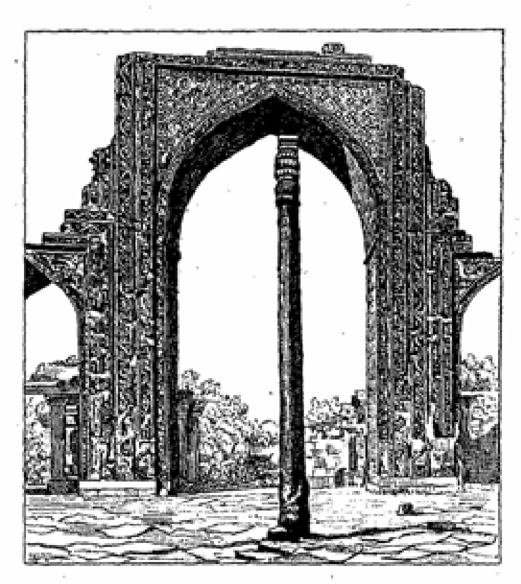


FIG. 25. — PILIER DU ROI DHAVA
MOSQUÉE DU KOUTAB (VIEUX DELHI).

1. Sylvain Lévi, *loc. cit.*, p. 708, col. 2.

L'art musulman semble défier dans l'Inde tout essai de groupement schématique par la diversité extraordinaire de ses productions. Toutes les dynasties régnantes ont encouragé et développé des styles spéciaux. « La forte personnalité qui se trouve toujours à l'origine de ces familles royales se reflète sur les monuments[1]. » Pendant le court espace de cinq cents ans — court en proportion des autres périodes artistiques de l'Inde, et pendant lequel dura leur domination du XIIe au XVIIe siècle, — les conquérants musulmans ont couvert ce pays de monuments, mosquées, tombeaux, palais, forteresses, dont la plupart sont de véritables merveilles. Les plus anciens ne sont pas nécessairement les plus parfaits, les plus modernes le sont encore moins, surtout ceux où se reflète trop visiblement l'influence occidentale.

On a cherché à grouper, sous la formule générale de style pathan, les monuments musulmans antérieurs à la conquête mogole, comme ceux du vieux Delhi et ceux de Gaur. « La rude maison de Ghor (XIIIe siècle) se contente d'abord d'emprunter aux djaïnas leurs cours de colonnes, de les fermer par un mur orienté vers la Mecque, et de dresser en façade un écran d'arches hautes et fières, mais sculptées et ciselées par le ciseau hindou[2]. » Les arcs pointus ou en trèfles, chers aux Arabes, les dômes bulbeux des Persans, s'allient aux légers piliers des Hindous. Quand les matériaux ne sont pas travaillés pour le monument lui-même, ils sont empruntés aux temples djaïnas. La mosquée

1. Sylvain Lévi, *loc. cit.*, *Inde*, p. 708, col. 2.
2. *Id.*, *ibid.*

du Kutab, dont les ruines se voient encore dans le vieux Delhi, où le minaret (Kutab Minar) dresse à 80 mètres de hauteur ses étages cannelés en hauteur et diminuant graduellement de largeur de la base au sommet cylindrique, est un des plus remarquables

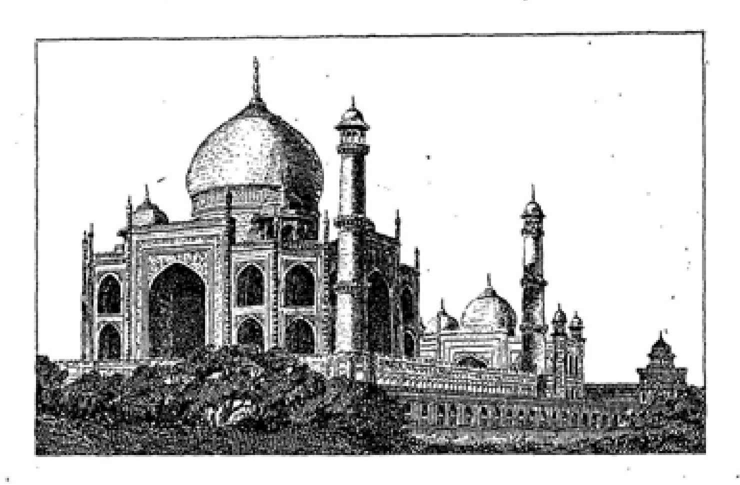


FIG. 24. — LE TADJ D'AGRA.

spécimens de cette période pathane. C'est là que, devant un beau portique encore debout (fig. 25), émerge du sol le fameux pilier en fer du roi Dhava, que certains archéologues font contemporain du IIIe siècle de notre ère. La plus grande arcade, ici figurée, a 16 mètres de hauteur. La pierre est partout couverte de fins entrelacs, de rinceaux, d'ornements géométriques, sculptés en bas-reliefs suivant la tradition arabe, ennemie des décors saillants. Mais les colonnades sont d'un tout autre style, tous les piliers ont été pris dans

d'anciens temples hindous. Le pavillon d'Aladin présente au premier abord tous les caractères de l'art arabe, comme le tombeau de l'empereur Altamsh (1235). Là, toutes les parois de la salle, avec le mihrab (chapelle représentant le sanctuaire de la Mecque et orientée comme lui), toutes les faces du monumental piédestal du tombeau sont couvertes de fins ornements ciselés dans le grès rouge. Cependant les voûtes, malgré leur forme, sont construites par assises horizontales comme dans les édifices hindous. A Ajmir, la mosquée, datant du XIIIe siècle, reproduit des dispositions identiques avec des piliers hindous (fig. 11). — Car là, comme partout, les conquérants trouvèrent dans les temples des vaincus des matériaux tout préparés. « Il leur suffit de faire disparaître les idoles, d'ajouter quelques détails caractéristiques, et de donner le cachet particulier à la mosquée, en y ajoutant une façade à arceaux pointus [1]. »

Entre l'époque où furent édifiés ces monuments et celle de la domination mogole, il semblerait qu'une réaction puritaine se soit produite, qui substitua « à l'ornementation luxuriante des premiers Afghans un dessin d'une sévère simplicité [2] ». Si les Musulmans

1. L. Rousselet, l'*Inde des Radjahs*, p. 253. Ce serait l'empereur Koutab-Eddin-Eïbeck qui aurait le premier employé ce procédé, que ses successeurs continuèrent à Canouje, Manton, Ahmedabad, etc. La mosquée d'Ajmir est souvent nommée Araï-Din-Ka-Jhopra (*Œuvre des deux jours et demi*), parce que les Vedyavhan (architectes magiciens), n'auraient mis que ce temps à l'érection de la mosquée tout entière. Rousselet pense qu'il faut entendre que cette construction absorba « une somme égale au revenu de deux jours et demi de tout l'empire ». *Id.*, *ibid.*, 253, note 2.

2. Sylvain Lévi, *loc. cit.*, p. 708, col. 2.

se servent encore des colonnes hindoues ou d'autres éléments architecturaux, ils s'appliquent à en détruire, à en changer le caractère. « La mosquée prend la forme d'un hall oblong, avec un dôme central flanqué de deux autres dômes égaux en dimensions horizontales, mais plus bas, et séparés du dôme principal par une arche hardie[1]. » C'est ce qu'on observe dans le Guzerat : les éléments djaïnas se mêlent si intimement à ceux de l'art arabe qu'ils finissent par donner lieu à un style spécial, comme on l'observe dans les monuments d'Ahmedabad, dont G. Le Bon a pu dire avec raison : « Les anciens monuments hindous de style jaïna furent transformés en mosquées. Ceux qui s'élevèrent ensuite conservèrent le

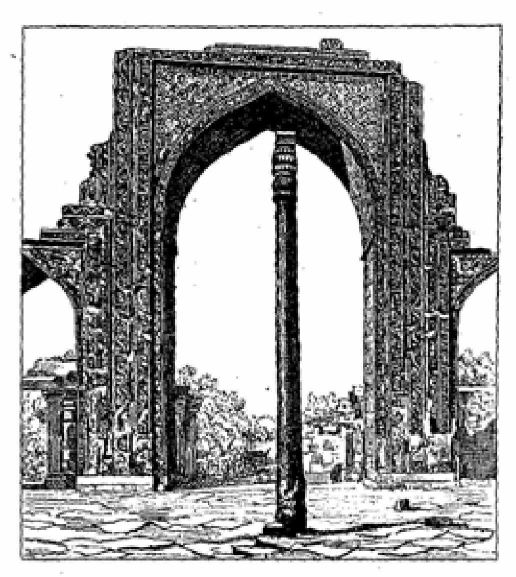


FIG. 25. — PILIER DU ROI DHAVA MOSQUÉE DU KOUTAB (VIEUX DELHI).

1. Sylvain Lévi, *loc. cit.*, p. 708, col. 2.

même style, et sans l'addition des arcades, des minarets et des inscriptions arabes, les monuments d'Ahmedabad pourraient être considérés comme purement hindous[1]. » Dans les temples djaïnas les conquérants musulmans enlevèrent des niches toutes les images des Djaïns, des Tirthamkaras ou autres figures, et pour atténuer les tristes effets produits par ces vides, ils couvrirent toute la surface de la niche de fines ciselures indiquant des ornements géométriques.

Dans le nord de l'Inde, comme à Lahore, prédominent les influences persanes. A Bijapour, ce sont les traditions occidentales, romaines et byzantines qui cherchent à étouffer l'art natif, car la haine fanatique des Adil-Shahis poursuit tout ce qui tient à la religion des vaincus, auxquels elle impose ses arcades à pointe et ses dômes.

L'avènement des Mogols semble le signal d'une renaissance de l'art. Un style nouveau apparaît, que beaucoup ont appelé *style mogol*[2], et qui se manifeste dans toutes ces belles constructions qui s'élevèrent pendant les XVIe et XVIIe siècles, et dont certaines sont citées, avec un enthousiasme souvent excessif, parmi les merveilles du monde. C'est dans leurs tombeaux ou dans ceux de leurs favorites que les empereurs mogols ont déployé un faste qui fait comprendre la valeur de l'épithète « oriental » ou « asiatique » prise comme essentiellement majorative. Suivant la belle expression de Sylvain Lévi : « leurs tombes, élevées de leur vivant et soignées avec amour, défendent

1. G. Le Bon, *loc. cit.*, p. 517.
2. Smith, *The Moghul Architecture*, Londres.

mieux encore leur souvenir de l'oubli que leurs restes de la profanation. » Les tombeaux d'Akbar[1], le Tadj d'Agra (fig. 24), ceux des rois de Golconde (fig. 26) et ceux plus modernes du Mysore (fig. 27) sont les exemples les plus connus de ces ensembles architectu-

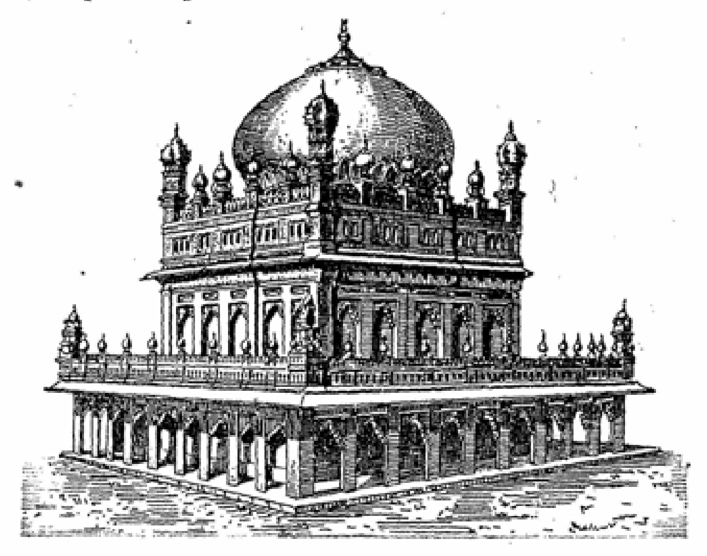


FIG. 26. — TOMBE ROYALE DE GOLCONDE.

raux où le manque d'originalité se rachète par le précieux de l'exécution, mais où manque toujours le parti de grandeur et de majesté de la pagode dravidienne.

1. Sur le tombeau de cet empereur, à Secundra, Cf. : Elliot, *Views in the East*. — H.-H. Cole, *Preservation*, *loc. cit.* — Sur celui de Jehan Gir, *id.*, *ibid.* (*Shahdara, près de Lahore*). — Et sur les tombeaux musulmans de l'Inde, H.-H. Cole, *Catalogue of Objects of Indian Art*, Londres, 1874, p. 203, etc.

Le plan architectural de ces sépultures est assez uniforme : « Dans des jardins fermés par de hauts murs crénelés s'élève en général un édifice carré ou octogonal couronné d'un dôme; à quatre des angles, des édicules couronnés également de dômes; les autres côtés servent aux entrées. Toute la construction repose sur une haute terrasse carrée d'où rayonnent quatre larges allées, avec des canaux pavés de marbre et ornés de fontaines ; les espaces angulaires sont plantés de cyprès et d'autres essences toujours vertes d'un dessin original [1]. » Le marbre est ciselé, fouillé, repercé comme une guipure calcaire; les incrustations tracent d'élégants dessins en pierres de couleurs suivant les modes venues d'Italie au XVIe siècle. Ce sont d'ailleurs des Italiens ou des Français qui ont exécuté ces travaux; au Tadj d'Agra travailla, au XVIIe siècle, le Bordelais Augustin, appelé par Chah-Jahan « amateur passionné de marbres incrustés ». La bégom Mountaz-i-Mahal repose depuis deux cent cinquante ans dans cet écrin, « rêve de marbre, dessiné par des titans et fini par des joailliers », qui l'enveloppe de sa froide, un peu mièvre et très officielle magnificence, tandis qu'à ses pieds roulent les flots du fleuve Djumna, dont les rives furent témoins de la gloire et de la ruine de tant d'empires [2]. Pour être plus glorieuse, la tombe de Tippo-Saïb n'attire point autant de visiteurs. Plus moderne, elle est aussi d'une exécution plus lourde (fig. 27). A partir du XVIIe siècle, la décadence de l'art mogol

1. Sylvain Lévi, *loc. cit.*, p. 709, col. 2.

2. De très belles figures du Tadj d'Agra ont été données par L. Rousselet et G. Le Bon, ouvrages précités.

s'affirme et se précipite jusqu'à la période actuelle, où le mauvais goût britannique a porté le dernier coup à l'art indien.

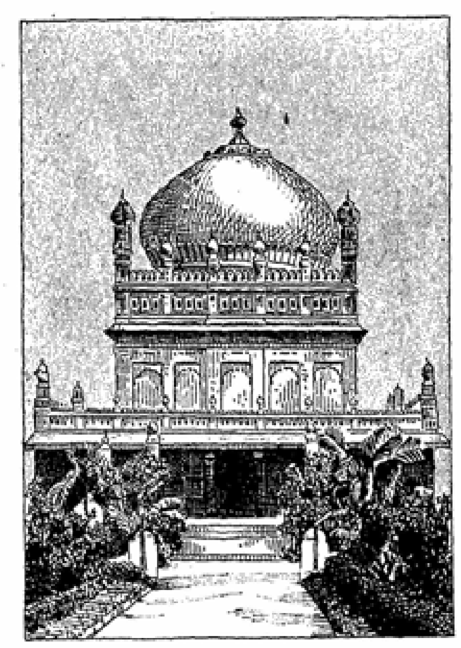


FIG. 27. — TOMBEAUX DE TIPPO-SAÏB ET HYDER ALI.

Comme l'a judicieusement fait remarquer G. Le Bon, le style apporté dans l'Inde par les conquérants mogols était arabe, mais il s'était fortement modifié en passant par la Perse : « Cent ans avant Baber, Timour construisait à Samarkand (1393-1404) des monuments où l'influence persane dominait. C'est de la Perse que proviennent les dômes bulbeux, spéciaux aux Mogols, les revêtements[1] de faïences émaillées, si communs à Lahore, la forme pointue des arcades, les portes gigantesques surmontées d'un demi-dôme[2]. »

1. Cf. Al. Gayet, l'*Art persan*, p. 177 et suiv., pour le tombeau de Tamerlan et son revêtement émaillé.

2. G. Le Bon, *loc. cit.*, p. 536.

Mais il ne faudrait pas croire que les premiers empereurs mogols aient imposé les formules de leur art par tous les moyens que fournit un aveugle et injurieux fanatisme. La tolérance bienveillante d'Akbar

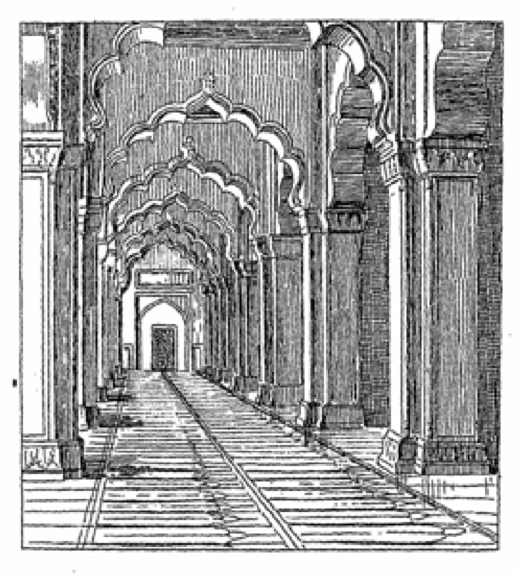


FIG. 28. — MOSQUÉE PERLE, A AGRA.

fit tout pour unir, sur le terrain de la religion comme sur celui de l'art, Hindous et Musulmans dans un large syncrétisme. Il n'y réussit pas sur le premier point, mais il fut plus heureux sur le second. Et beaucoup de monuments construits sous son règne et sous celui de Jehangir sont, comme ceux de Futtehpore-Sikri, par exemple, beaucoup plus hindous que musulmans [1].

1. G. Le Bon, *loc. cit.*, p. 536. — Voir dans cet auteur la belle

Les successeurs intolérants des plus grands entre les Mogols gâtèrent cet état de choses; dès le XVIIe siècle la décoration plate et maigre, les mosaïques, les incrustations reprennent l'avantage sur les ornements et les sculptures en haut relief chers à la tradition hindoue. Le fanatisme étroit d'Aureng-Zeb ne développa point les arts; à partir du XVIIIe siècle l'art musulman ne produisit plus rien de remarquable. C'est à Delhi, à Agra qu'il faut contempler les merveilles de cet art disparu : les tombeaux d'Houmayoum, le palais d'Akbar, à Agra, la mosquée de Fatehpour, « avec sa grande arche triomphale ouvrant sur un demi-dôme », le palais de Chah-Jahan, à Delhi, la Mouti-Masjid ou mosquée Perle d'Agra (fig. 28), qui porte cette inscription : « Depuis la création du monde, on n'avait pas vu un monument semblable. »

§ III

L'ARCHITECTURE INDO-THIBÉTAINE

C'est aux recherches de G. Le Bon que nous sommes redevables de la connaissance de l'architecture indo-thibétaine qui a produit les monuments du Népaul. Par son isolement, dû à sa position géographique entre les chaînes de montagnes qui séparent l'Inde du Thi-

série de monuments figurés dans leur ordre chronologique, fig. 218 et suivantes.

bet, par son état politique, cet état a gardé une indépendance originale dont se ressent son art, heureux mélange des traditions hindoues, chinoises, et aussi musulmanes pour une assez faible part. En certains endroits, la fusion des diverses traditions est assez intime pour qu'on se croie, parfois, en présence d'un type nouveau spécial [1].

Les temples du Népaul, dont le nombre est considérable jusqu'à atteindre deux mille, et dont l'antiquité est souvent fort ancienne, se répartissent assez naturellement en trois séries, où la forme et le caractère des œuvres se trouvent d'accord avec la donnée chronologique.

Dans le premier type, le plus ancien, remontant aux IIe, IIIe siècles et suivants, de notre ère, apparaît nettement la tradition bouddhique de l'Inde. Destinés au culte bouddhique, ces temples sont des topes hémisphériques rappelant celui de Sanchi; mais la balustrade y est remplacée « par une petite plinthe circulaire entourant la base du monument et appliquée contre lui [2] ». Quatre petits sanctuaires, contenant des statues, se dressent aux quatre points coïncidant avec les quatre points cardinaux; d'autres édicules, des statues, complètent cet ensemble entourant le tope central surmonté d'une tour carrée à toit très élevé qui porte sur son faîte une tourelle ou clocheton en forme de poivrière. Un exemple de ce type est le grand temple de Buddnath, où le clocheton s'élève à plus de 40 mètres, l'ensemble mesure près de 100 mètres en

1. G. Le Bon, *Civilisations*, p. 539.
2. *Id. ibid.*, p. 540.

diamètre. Les matériaux employés sont les briques et la terre.

Le second type comprend les nombreux temples faits de briques et de bois et dont le caractère est franchement chinois ou thibétain.

« Ils comprennent plusieurs étages rectangulaires en retrait l'un sur l'autre, couverts chacun d'un toit. Chaque toit est légèrement relevé à ses angles, comme dans les édifices chinois, et orné d'innombrables clochettes. L'ensemble du monument présente ainsi une forme pyramidale caractéristique.

« La partie du toit qui se projette en avant est reliée au reste de l'édifice par des poutres de bois couvertes de sculptures.

« Chaque temple est entouré d'une véranda supportée par des piliers de bois finement sculptés.

« Tout l'édifice est placé sur un soubassement en pierre à plusieurs étages également en retrait l'un sur l'autre. Sur une de ses faces se trouve un escalier donnant accès au temple. Cet escalier est garni sur chacun de ses côtés de statues représentant des monstres, des divinités ou des hommes[1]. »

Enfin les temples rentrant dans le troisième type présentent un aspect original. Les éléments chinois disparaissent, ceux de l'art hindou persistent, mais faiblement. Parfois la présence de dômes trahit, comme au temple de Katmandou, l'influence musulmane. A vrai dire, on ne saurait réduire tous les édifices de cette troisième catégorie à un même type; leur seule carac-

1. G. Le Bon, *loc. cit.*, p. 541.

téristique commune est d'être élevés « sur des soubassements en pierre à plusieurs étages, dont l'escalier est, comme dans les temples précédents, flanqué d'animaux ou de personnages[1] ». La date de ces édifices ne remonte jamais au delà du xve siècle. Dans certains, les toits curvilignes décèlent la tradition indo-aryenne.

Ces temples sont construits en pierre. Tous, comme les autres édifices des grandes villes du Népaul, sont peints de couleurs vives et tranchées, ornés de sculptures polychromes. Leurs portes sont lamées de bronze doré. Et les lames de métal, précieusement repercées, ciselées, divisées en compartiments réguliers, fixées par des rivets à têtes fleuronnées, complètent heureusement cette architecture originale, raffinée et barbare. Les frontons, les pieds-droits des porches sont des ensembles de sculpture où les figures de dieux et de monstres s'enchevêtrent, se superposent pour le plus grand plaisir des yeux. A Bhatgaon, tous les ornements extérieurs du palais du roi sont en bronze ciselé et doré, au moins pour la Porte d'Or. Sur la place du palais, tous les styles de l'architecture de l'Inde semblent s'être donné rendez-vous. Un pavillon djaïna est surmonté d'un haut dôme curviligne en *sikri;* un obélisque à chapiteau écailleux supporte une statue accroupie, en adoration sous un parasol birman. Ou bien sur les colonnes fines d'un kiosque monte un pavillon à toit chinois rouge avec pentes multiples et couronné par un édicule évasé, augmentant de largeur depuis sa base, et couvert par

1. G. Le Bon, *loc. cit.*, p. 542.

un pareil toit doré. Des arcades sont peintes en bleu sur des façades roses. A Patan, le spectacle est le même. Des divinités dorées prient sur des colonnes blanches. Les façades en briques ferrugineuses se coupent de baies à moucharabiehs verts, à frontons dorés. Les portes, avec leurs colonnettes rouges striées de blanc, montrent leurs vantaux de bronze lamé d'or, gardés par des sphynx colossaux à têtes d'hommes. Au pied des escaliers sont couchés de grands éléphants de pierre qui semblent défendre l'entrée du temple aux impies. D'autres éléphants, debout sur de hauts piédestaux, dominent la foule qui se presse aux abords des palais. Tous les monuments sont serrés les uns contre les autres.

G. Le Bon a fait d'eux le meilleur éloge : « J'ai eu l'occasion, dans le cours de mes voyages, de visiter les plus célèbres cités de l'Orient, et je dois dire que je n'en ai trouvé aucune produisant autant d'impression que certaines villes du Népaul, Patan, notamment. Les détails sont parfois barbares, bien que les sculptures des colonnes soient à l'abri des critiques de l'artiste le plus exigeant; mais l'ensemble a, je le répète, un cachet d'originalité fantastique très frappant. »

§ IV

L'ARCHITECTURE MODERNE[1]

Je ne parlerai pas de l'architecture où l'Angleterre a apporté sa tradition nationale, fût-ce celle du fameux style « gothique anglais » qui brille dans la fantastique gare de Bombay, une des plus grandes du monde, mais dont les beaux et commodes aménagements font excuser à peine la prétentieuse médiocrité de la façade. Tout, dans les monuments de la dernière race conquérante, est fait pour nous pousser à déplorer cette « invasion de l'art européen, admis d'abord à titre de curiosité et imposé ensuite par le prestige des armes »[2]. On a pu dire sans trop grande sévérité : « Le mauvais goût britannique a peuplé l'Inde de monuments soi-disant grecs ou romains, ou italiens, fort propres à corrompre l'esthétique la plus fine et la plus sûre[3]. »

Depuis la conquête britannique l'architecture de l'Inde est tombée dans une irréparable décadence dont les principales causes furent l'asservissement des souverains, la ruine de la plupart d'entre eux, ou l'abru-

1. Cf. Th. Holbein Hendley, *Ulwar and its Art Treasures*, Londres, 1888, in-f°. — *The Journal of indian Art*, dirigé par Griggs, Londres, 1886, in-f°.

2. Sylvain Lévi, *loc. cit.*, p. 709, col. 2.

3. *Id. ibid.*

tissement — si l'on peut dire — des princes tenus sous la tutelle des résidents anglais. Poussés par cet esprit de servilité qui a de tout temps distingué les vaincus,

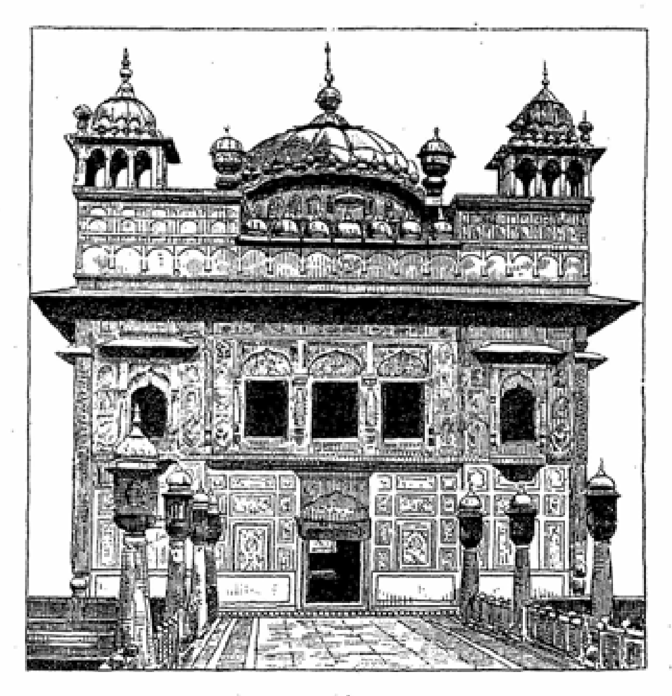


FIG. 29. — TEMPLE D'OR D'AMRITSIR.

la plupart des radjahs crurent ne pouvoir donner de meilleur gage de leur amour pour l'Angleterre qu'en faisant construire leurs palais à la mode de Londres. Des édifices hideux s'élevèrent, et on les meubla avec les produits de l'ébénisterie d'outre-Manche. Ces souverains hindous « crurent faire œuvre de progrès et

d'intelligence en s'encombrant d'un bric-à-brac occidental du plus triste exemple et de l'effet le plus déplorable[1] ». Les plus intelligents essayèrent d'allier dans un même ensemble les traditions hindoues ou musulmanes et créèrent un style bâtard dont on voit aujourd'hui de trop fréquents spécimens.

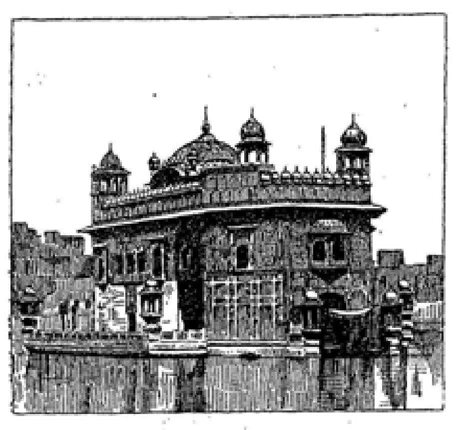


FIG. 30. — PAGOTIN D'AMRITSIR.

La décadence de l'art indien ne fut pas une question d'époque. Partout où la conquête anglaise ne se fit pas immédiatement ressentir, les constructions continuèrent de reproduire les types traditionnels avec fidélité et élégance. L'architecture hindoue semble se défendre avec plus de succès que celle de l'Islam; on a élevé, en ce siècle, des pagodes qui présentent encore beaucoup de caractère. Parmi les monuments les plus remarquables construits depuis un siècle, il convient de citer les mosquées d'Amritsir (fig. 29 et 30), parmi lesquelles le temple d'Or est le plus justement célèbre; les temples et les portiques d'Hyderabad (fig. 31) et d'Ahmedabad, le

1. E. Sénart, *loc. cit.*, p. 55.

temple de Dourga, à Bénarès. Le temple d'Huttising, à Ahmedabad, a arraché à G. Le Bon cette réflexion mélancolique : « Il a quarante ans déjà d'existence (1887), et je ne suis pas bien convaincu qu'on trouverait aisément encore dans l'Inde des artistes capables de le recommencer. » Nous en pensons autant pour le temple de Dourga, avec sa façade curieusement sculptée, qui étale ses panneaux multiples, dont chacun est un bas-relief représentant quelque divinité ou quelque animal sacré. La pagode de Calcutta est d'un bien plus mauvais style ; celui du temple de Vishveshvar, à Bénarès, pour être composite, n'en est pas, à beaucoup près, meilleur (fig. 32).

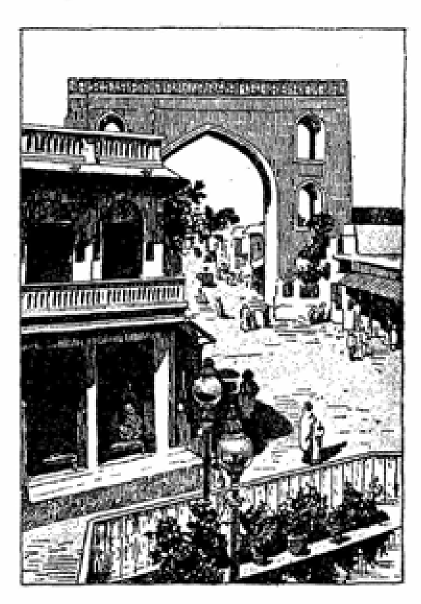


FIG. 31. — PORTE ARCHITECTURALE MONUMENTALE, HYDERABAD.

Je crains que l'architecture de l'Inde ne se relève jamais. Et quelque respect que m'inspire l'autorité de M. Sylvain Lévi, je ne puis entrer dans ses voies quand je l'entends dire avec un parfait optimisme : « L'Inde, qui a passé par tant de crises, saura cette fois encore dégager son originalité et fondre dans un

ensemble harmonieux les éléments disparates introduits par l'exportation occidentale[1]. » Et je partage absolument l'avis pessimiste de M. G. Lebon, quand

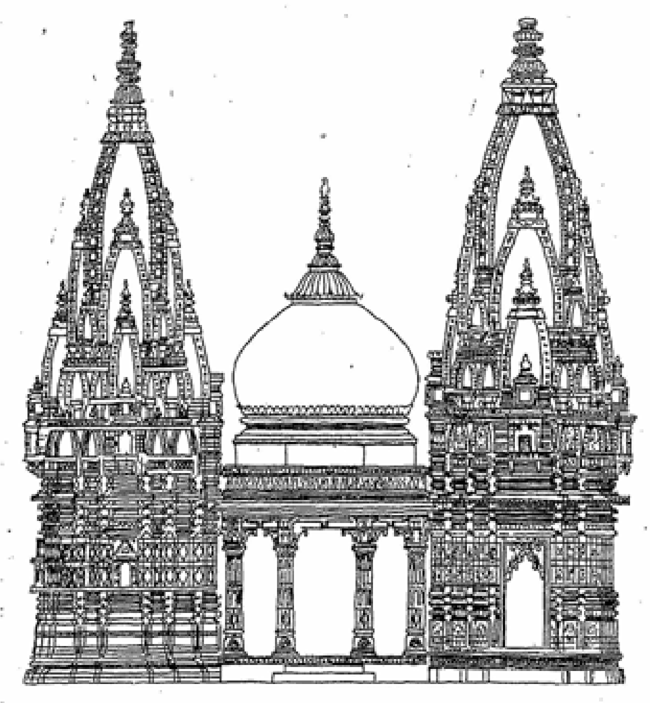


FIG. 32. — TEMPLE MODERNE DE VISVESHVAR, A BÉNARÈS. (D'après *Prinsepi*) Élévation.

il déclare : « Cet art, ne se perpétuant dans l'Inde que par les traditions, disparaît aussitôt qu'il n'a plus l'occasion de s'exercer; et il n'est pas besoin d'être

1. S. Lévi, *loc. cit.*, p. 709, col. 2.

prophète pour prédire que, dans deux ou trois générations au plus, il n'y aura plus dans l'Inde un artiste capable de reproduire un de ces anciens monuments dont elle est couverte encore, mais dont les ruines disparaissent aujourd'hui[1]. »

1. G. Le Bon, *loc. cit.*, p. 544.

CHAPITRE IV

La Sculpture.

Outre les travaux précités de Schnaase, Lassen, Le Bon, Fergusson, cf. : Mitchell, *A history of ancient Sculpture*, Londres, 1883, in-4°. — Lübke, *Geschichte der Plastik*, Leipzig, 1880, in-4°, vol. I. — H. H. Cole, *Catalogue of the Objects of Indian Art... in the South Kensington Museum*, Londres, 1874, in-8°.

C'est un lieu commun de dire que l'histoire de la sculpture indienne n'est que l'histoire d'une décadence. Je retrouve ce reproche sous la plume d'un des meilleurs juges en la matière, M. E. Sénart. Il y a là parti pris de sévérité. Sans doute conviendrait-il mieux de reconnaître que les Hindous ont toujours nourri un idéal différent du nôtre. Si les Grecs ont toujours considéré la beauté du corps humain comme la perfection même où tendaient les forces de la nature, je doute que les Hindous se soient fait une aussi haute idée de la forme humaine. S'ils ont donné à leurs dieux notre enveloppe, c'était pour se conformer à des prescriptions liturgiques traditionnelles et soigneusement conservées. Et ils n'ont jamais craint

d'y associer des éléments animaux dans la proportion que comportaient leurs symboles. La sculpture, dans l'art indien, ne sert guère qu'à représenter des scènes religieuses ou les images des dieux.

Elle ne se sépare jamais de l'architecture. Les statues isolées sont toujours des exceptions, à moins qu'elles ne fassent partie de l'ensemble d'un temple. Le portrait des hommes, la figuration en pied, en buste, comme l'entendit l'antiquité, comme nous l'entendons encore aujourd'hui, est une donnée qui échappe aux artistes de l'Inde. A aucune époque ils ne paraissent avoir taillé ou fondu des images qui ne soient pas religieuses ou tout au moins théoriques. Magnifier un homme par le ciseau est une idée qui ne leur est pas venue.

D'ailleurs, comme l'a dit avec beaucoup de justesse M. Sylvain Lévi : « La sculpture suit fidèlement les destinées de l'architecture ; les Hindous l'ont toujours traitée comme un art auxiliaire fait pour concourir à la décoration d'un édifice. » Or, comme les seuls édifices anciens que possède l'Inde sont des temples, les sculptures qu'on y trouve appartiennent toutes au genre religieux.

Si l'on en croit les plus antiques traditions, il aurait existé de tout temps des statues dans ces temples. Quand le Bouddha Çakya-Mouni est présenté au temple, toutes les statues descendent de leur piédestal, tournent trois fois autour du saint en lui présentant toujours le côté droit et inclinent leur front jusqu'à toucher ses pieds[1].

1. L. de Milloué, *Histoire des religions de l'Inde*, p. 148.

On ne connaît aucune de ces anciennes statues, et la légende se trouve là, comme presque toujours, en contradiction flagrante avec la vraisemblance, sinon avec la vérité. En effet, la piété des premiers bouddhistes se refusa à figurer le maître, elle se contenta de le représenter par des symboles, qui furent des pieds humains, avec des marques liturgiques, ou un éléphant. Mais on peut croire que des statues de divinités brahmaniques existaient alors dans les temples et qu'elles servirent de modèles aux artistes qui travaillèrent, par la suite, aux topes bouddhiques, suivant les principes d'un art national déjà maître de lui et sur lequel vinrent influer, plus tard, et seulement en certaines régions, les principes de l'art grec amenés par l'invasion macédonienne et le mouvement commercial qui se faisait par la Bactriane, comme nous l'avons précédemment mentionné.

Les données chronologiques permettant de dater les œuvres de la sculpture hindoue sont parfaitement incertaines. Les plus anciennes sculptures ne sont, d'ailleurs, pas toujours les meilleures. Si la tradition demeure à peu près immuable, la valeur des exécutants est très inégale. On doit dire aussi que les bas-reliefs et les statues ne sont pas nécessairement contemporains des monuments qu'ils complètent, et que des images de divinités pouraniques sont venues orner des caves bouddhiques qui leur étaient bien antérieures, comme à Ellora et dans bien d'autres lieux. Bien avant l'intrusion de l'art hellénique, l'Inde possédait son art national, dont l'exubérance, la puissance et le sensualisme sont les qualités dominantes et qui lui donnent

ce caractère réellement oriental par lequel ce pays se rattache à la Babylonie et à l'Assyrie.

On est aujourd'hui d'accord pour reconnaître que



FIG. 33. — BOUDDHA DE SIKRI.
(*Grande Encyclopédie.*)

l'art grec avait déjà pénétré dans le nord de l'Inde avant la conquête d'Alexandre. Les belles sculptures découvertes à Peeshawer, dans le Pendjab, sont considérées

comme étant contemporaines d'Açoka, elles peuvent être plus anciennes. Leur caractère est nettement occidental. Le Bouddha ascète de Sikri (fig. 33), une des plus précieuses pièces du Musée de Lahore, peut être pris comme exemple. La tradition académique, si l'on peut dire, y éclate dans l'exagération minutieuse des détails anatomiques, le parti pris de régularité dans les draperies, le rapport exact des proportions, le manque d'originalité général. Le bas-relief de la plinthe est d'une banalité désolante. N'étaient le nimbe, l'arrangement des cheveux, on pourrait prendre cette statue pour quelque médiocre étude occidentale, sans date, dont on peut dire, non sans indulgence, qu'elle est hybride « et d'un singulier et puissant effet[1] ». Les plus belles productions de l'art indo-grec sont les bas-reliefs d'Amravati, où se trouvent heureusement com-

1. Sylvain Lévi, *id. ibid.*, p. 709, col. 2. Le même auteur a dit avec raison : « L'invasion de l'art hellénique a fait dévier le développement indigène. Le Pendjab, comme l'Afghanistan, pare ses monastères et ses palais de pastiches classiques : le Bouddha emprunte le type d'Apollon ; le vieux Sourya védique monte dans le char d'Hélios. » *(id. ibid.)*. — Cf. E. Sénart, *loc. cit.*, p. 54 : « A vrai dire, plusieurs œuvres n'ont rien d'indou que le lieu de leur découverte; mais c'est un art dont les œuvres mixtes font rapidement retour au pur style local, et qui paraît avoir disparu bien vite, sans faire, à notre connaissance, souche d'un développement indépendant et durable. » Cette influence apparaît nettement dans les médaillons de Bouddha-Gaya (fig. 37, 38, etc.), où se retrouve aussi la tradition gréco-persane, comme aussi dans les poteries de Surate (p. 158). Ou bien ce sont des œuvres grecques copiées servilement, si elles ne viennent pas d'Occident, comme la patère en argent du South Kensington Museum (fig. 109) qui représente une pompe bachique. Le style général des figures indique l'époque de la décadence classique, comme dans la châsse bouddhique du même musée (fig. 34).

binés les éléments de l'art national et de l'art étranger, et aussi les sculptures de Peeshawer, où prédomine l'influence hindoue. Là le canon grec est respecté dans les proportions des figures, mais le type ethnique indigène respecté donne à l'œuvre un caractère personnel. Suivant la tradition chère à l'ancienne Égypte, le Bouddha apparaît entouré de personnages minuscules parmi lesquels il se distingue par sa stature gigantesque. Une rondeur déjà exagérée empâte les membres, le corps, les saillies musculaires ne s'accusent plus. Une magnifique statue des environs de Muttra, que G. Le Bon date du VIe siècle de notre ère[1], montre une des plus parfaites productions de cet art hybride. C'est un Bouddha, de grandeur naturelle, appuyé contre un vaste nimbe circulaire délicatement ouvragé par zones concentriques. Le corps, long et délicat, est voilé par une étroite tunique dont les plis fins, ondulés, presque symétriques, laissent deviner les formes. La tête, d'un modelé un peu mou, présente ce type désormais classique de tous les Bouddhas de l'extrême Orient, à expression tout à la fois vague et sereine. Le lobe de l'oreille, démesurément allongé, ouvert, descend jus-



FIG. 34.
CHASSE BOUDDHIQUE EN OR.

1. Voir la belle figure qu'en a donnée cet auteur, *loc. cit.*, fig. 94, p. 255.

qu'à l'épaule. Il est certain que c'est de cet art, qui traversa le Thibet, que s'inspirèrent les Japonais. C'est lui qui leur permit de faire toutes ces belles statues de Bouddhas et de Boddhisattvas que se disputent les amateurs et les musées. Avant de tomber dans sa décadence naturaliste et impressionniste, l'art japonais s'inspira de l'art indo-grec plus qu'on n'a voulu le reconnaître jusqu'ici.

L'influence hellénique ne resta pas prépondérante, son action éphémère ne modifia en rien le génie artistique hindou. Il a été jugé par la plupart des auteurs avec une injustice dont la seule excuse paraît être l'extraordinaire naïveté quand ce n'est pas le rigorisme piétiste, aussi exagéré que le fanatisme des conquérants musulmans. L'Anglais Mitchell, déplorant l'avortement de cette renaissance occidentale, reconnaît tristement que, « dans les monuments des temps postérieurs, comme par exemple dans ceux du grand tope à Amravati, cette influence grecque disparaît absolument pour laisser la place à un style *voluptueux désagréable et à un symbolisme répulsif*[1] ».

C'est, à nos yeux, ce sensualisme et ce symbolisme, cette fantaisie voluptueuse et cette puissante ou gracieuse liberté qu'il faut le plus admirer dans les œuvres des sculpteurs hindous. Ce sont ces qualités mêmes qui ont arraché aux visiteurs les moins prévenus les éloges les plus enthousiastes, quand, toutefois, les questions de doctrines ne venaient pas les aveugler. M. G. Le Bon, dont je ne saurais trop louer l'indépendance

1. Mitchell, *History of ancient Sculpture*, Londres, 1883, p. 609.

d'esprit, m'a paru le plus fidèle interprète de cette admiration que nous avons tous ressentie en visitant le monde de figures si vivantes qui fourmille le long des parois comme sur les façades des temples : « Ici, ce sont des divinités effrayantes et farouches, gardées par des géants de pierre qui semblent menacer le visiteur assez hardi pour s'approcher d'elles ; puis des monstres grimaçants, des déesses qui vous tendent les bras avec le plus charmant sourire, des danseuses aux poses lascives, des dieux et des déesses qu'une étreinte amoureuse tient furieusement enlacés. Ce peuple d'idoles qui semblent vieilles comme le monde, d'êtres surnaturels, de bayadères et de sirènes, forme une interminable procession qui se déroule sur les parois des temples et dans les souterrains de la montagne. » Telle est l'opinion de cet excellent observateur sur les temples d'Ellora. Il nous dit encore :



FIG. 35. — POUPÉE EN BOIS DE PONDICHÉRY.

« Ce n'est pas avec les esquisses ou les mauvaises lithographies qui figurent dans certains ouvrages sur la mythologie hindoue qu'il est possible de se faire une idée quelconque de la statuaire. Il semble vraiment que les auteurs de ces travaux aient pris à tâche de choisir les plus détestables spécimens. C'est grâce à

ces malheureuses reproductions que s'est formé le préjugé, général aujourd'hui en Europe, que la statuaire hindoue est un art tout à fait inférieur... J'ai trouvé à Bhuwaneswar, Sanchi, Ellora, Ajunta, Badami, Khadjurao, Kombakanoum, etc., à côté d'œuvres évidemment inférieures, des œuvres, au contraire, fort remarquables et que ne désavoueraient certainement pas des artistes européens. Les bas-reliefs d'Udaygiri, Bharhut, Sanchi, Mahavellipore,... seraient considérés dans tous les pays comme des œuvres tout à fait supérieures. »



FIG. 36. — SCULPTURES AU GRAND CHAITYA DE KARLI.

Ce dernier éloge n'est point sans correctif. Tous les observateurs, et M. Le Bon comme les autres, ont reconnu que les sculpteurs hindous prennent la plupart du temps avec les proportions des figures les plus étranges libertés. Ils furent portés de tout temps à raccourcir extraordinairement les membres inférieurs. Et, à mesure que l'on descend vers le sud, cette tendance ne fait que s'exagérer. Si l'on considère les figurines que l'on fait couramment à Poona (fig. 84 et 85) et au Bengale, et celles que l'on fait à Pondichéry (fig. 35), on remarquera que, de ces dernières, les proportions des jambes sont extraordinai-

rement réduites. Mais ce défaut est singulièrement ancien. Nous le trouvons déjà dans les antiques statues de Bharhut, peut-être antérieures à notre ère. Si les jambes sont courtes, par contre les bras sont très longs; telle figure du même temple, si elle décroisait et laissait tomber les siens, pourrait toucher ses mollets sans fatigue. Dans les images de femmes, l'Hindou exagère les caractères de la maternité; vénérant avant tout la beauté sensuelle, la gloire de la chair, il les fait bien en point, un peu fortes, les membres ronds et pleins, exagère le développement des hanches comme la finesse de la taille (fig. 36), gonfle la gorge, dont il dresse les seins jusqu'à l'exagération. L'artiste se complaît, en tout, à des indications théoriques, les draperies manquent de plis, les corsages collants ne font qu'un avec le corps, les pans des ceintures sont raides; ce sont autant de caractères qu'on retrouve dans les bas-reliefs assyriens. Mais la plupart de ces caractères sont dans la vérité, les pagnes dont les femmes s'entourent donnent de pareils effets; il n'est pas venu aux sculpteurs hindous l'idée de donner du mouvement à des étoffes contre les indications de la réalité. Au reste, on est surpris, à considérer les bas-reliefs si anciens de Bharhut, de voir combien peu les figures y diffèrent de celles que l'on peut regarder sur les monuments très récents. Dès les derniers siècles avant notre ère, la tradition indienne était



FIG. 37. — HARPIE. BOUDDHA-GAYA.
(D'après Birwood.)

parfaitement établie. Conforme au génie de la race, elle n'eut pas de peine à absorber les essais de tendance hellénique, qui disparurent complètement après une lutte sans doute courte en tous autres lieux qu'en Afghanistan et en Penjab. M. Sylvain Lévi a pu dire avec raison que les bas-reliefs des balustrades anciennes à Bharhut, à Bouddha-Gaya (fig. 37), à Sanchi, à Karli (fig. 36), « où sont retracés les épisodes fameux de la carrière du Bouddha dans la série de ses existences ou jatakas, sont le fruit d'un art original et mûr, parfaitement sûr de lui-même[1] ». Tous les auteurs et surtout tous les observateurs ont loué le caractère de vérité que reflètent les figures d'animaux, les reproductions des arbres, l'heureux choix et le naturel des attitudes et des groupements, la hardiesse et la franchise des mouvements.



FIG. 38. — BAS-RELIEF DE BOUDDHA-GAYA.

Pendant des siècles, les sculpteurs hindous restèrent fidèles à ces traditions, que l'on retrouve dans les statues colossales comme dans les plus naïves statuettes, dans les figurines, les petits bronzes ou les images taillées dans le bois. Parmi toutes ces œuvres, il est bien difficile de faire un départ exact pour les classer par époques. Il faut renoncer, en tout cas, à les répartir par écoles. Certaines statues, comme le Skanda ou Karttikéya, en granit gris, du musée Guimet

1. S. Lévi, *loc. cit.*, p. 709, col. 2. Cf. Fergusson, *History of Inde and E. Arch.*, p. 33.

(fig 39), que le beau dessin de Régamey a vulgarisé [1], sont dignes d'appartenir aux plus belles époques. Le dieu de la guerre, fils de Çiva, est représenté debout, armé du *vadjra*, la foudre indienne, et d'une épée; il est appuyé contre un paon. Ceint du cordon brahmanique et des autres attributs sacrés, coiffé de la haute mitre, les oreilles et les épaules chargées de joyaux, les bras cerclés de bracelets, il tient ses quatre bras dans les gestes que comporte le rituel. Une de ses paumes montre le losange çivaïste. S'il a quatre bras, c'est un signe de puissance, les prescriptions liturgiques proportionnant le nombre des membres au pouvoir dont dispose le dieu, qui nous apparaît là dans sa force et sa sérénité.



FIG. 39. — KARTTIKEYA OU SKANDA.
(Musée Guimet.)

Si le Skanda peut être pris comme type des belles productions de l'art hindou où les canons antiques continuent à être assez fidèlement observés, la Lakmî du même musée nous initie à une formule plus fran-

1. L. de Milloué, *Petit guide illustré du musée Guimet*, p. 50. Cette belle statue est placée dans la première salle de la galerie d'Iéna.

chement indienne qui laisse entrevoir les premières tendances indo-chinoises (fig. 40). Les proportions sont déjà plus théoriques, l'exagération de finesse saute aux yeux pour la taille, comme dans l'ampleur des hanches.



FIG. 40. — LAKMI.
Bronze (Musée Guimet).

La déesse de la Fortune et de l'Amour a sans doute aussi les bras trop longs, cependant les autres rapports sont exacts. La hauteur totale est de huit têtes. C'est la proportion que les Grecs observaient dans les figures des dieux. On s'accorde assez généralement pour dater cette belle statuette de bronze du XVIe siècle de notre ère. Elle ne représente pas une œuvre absolument originale, mais plutôt un modèle courant que l'on trouve dans mille temples et même dans les plus petits sanctuaires. J'en ai jadis vu une toute semblable dans une crypte d'Ariancoupom, près de Pondichéry. Cette Lakmî était en terre cuite brune ou rougeâtre, mais la fumée des parfums et des lampes qu'on brûlait devant elle, sans trêve, depuis longtemps, l'avait revêtue d'une patine noire et brillante. Si l'on compare la Lakmî du musée Guimet aux personnages des bas-reliefs de Karli (fig. 36), on voit, au premier coup d'œil, que les proportions sont toutes différentes. Les figures de Karli, pour être d'un rendu plus naturel, sont beau-

coup plus courtes, plus trapues, si l'on peut dire. Et en cela elles se rapprochent des personnages en bois sculpté fourmillant sur ces grands chars en bois noir poli ou peint que l'on promène autour des pagodes, pendant certaines fêtes solennelles.



FIG. 41. — BOIS SCULPTÉ.
(Musée Guimet.)

Le musée Guimet possède une très belle collection de fragments de chars ; presque tous proviennent des pagodes du sud. Dans l'un (fig. 41), on voit un Brahmane et une Brahmine en tenue de sacrifice. Nus jusqu'à la ceinture, comme le commande le rituel, ils se tiennent côte à côte, la femme tenant ses mains jointes, l'homme portant le vase à offrandes [1]. Les per-

1. Le Brahmane ne peut sacrifier qu'accompagné de sa femme. Tant qu'il est veuf, il ne peut célébrer le sacrifice. En principe, pendant toute la durée du sacrifice, la femme doit tenir sa main droite sur l'épaule droite de son mari. Un fragment de char du

sonnages sont extraordinairement raccourcis, on croirait voir en eux les représentants d'une race de nains. C'est qu'ici ce sont des hommes que l'artiste a représentés. Les figures des dieux exigent une taille plus majestueuse, ainsi la Parvâti du char de Sriringam, au même musée (fig. 42), présente les belles proportions du Skanda. Les petites figures qui l'accompagnent ont été traitées suivant le même canon. Et tout le morceau respire une naïve, exacte et élégante simplicité. Mais, par contre, le Brahma du même char (fig. 43) est hors de toutes proportions raisonnables, il est démesurément raccourci. Le dieu, figuré avec les trois têtes de la Trimourti et deux paires de bras, adore le lingam. Sous une autre forme, il n'est pas mieux traité avec cinq têtes humaines (fig. 44), que Vichnou avec une tête de lion (fig. 45) sur d'autres fragments de char du même musée [1].



FIG. 42. — PARVATI.
Bois sculpté (Musée Guimet).

musée Guimet montre très bien cette attitude ; on voit Çiva sacrifiant avec Parvâti. Cf. Milloué, *Catal.*, p. 62 et *Religions de l'Inde*.

1. Vichnou, dans son avatar *Nara-Simha*, prend une tête de

Nous figurons ici (fig. 46) un Vichnou indo-malais qui nous fournit un bon exemple des transformations qu'a subies l'art indien en dehors de la civilisation indochinoise. Ce groupe en bois peint provient de l'île de Bali. Il appartient au musée Guimet. Vichnou, armé d'une massue, est monté sur les épaules du monstre fantastique Garouda, oiseau à bras humains, son habituel messager, chargé de l'avertir de l'instant où monte la flamme du sacrifice. Garouda, « roi des milans », fait une guerre incessante aux Nagâs, génies qui ont la forme des serpents. Ce Vichnou de Bali est un type aberrant de ces statues religieuses en bois peint,



FIG. 43.
BRAHMA ADORANT LE LINGAM.
(Char de Sriringam.)

lion, sur un corps d'homme, pour combattre le roi des démons Daityas « qui avait obtenu de Brahma le privilège d'être invulnérable pour les dieux, les hommes et les animaux », pris isolément. Aussi pour vaincre Hiranya Kaçipou, Vichnou prend-il une forme où les trois natures sont réunies.

articles de pacotille religieuse, que l'on fabrique couramment en Inde, notamment à Pondichéry. Ce sont des objets de piété analogues à nos produits « genre Saint-Sulpice » et n'ayant guère plus de valeur artistique que les saints et les vierges remplissant les magasins de cette rue ou les Bouddhas en marbre ou en albâtre que l'on vend partout dans le nord de l'Inde. Mais ils sont très intéressants, parce qu'ils représentent des formes traditionnelles soigneusement conservées. Tous ces petits dieux, ces bayadères, ces Apsaras en bois sculpté, habillés d'une pâte blanche formant comme un stuc, puis peints de couleurs éclatantes qu'avive encore le meilleur des vernis, sortent depuis des siècles des ateliers des *mouchys* du Coromandel, sans changer de forme non plus que de proportions. De même que les sculpteurs sur bois de ces pays continuent à sculpter leurs figurines (fig. 35) en bois de fer ou de teck, sans jamais songer à améliorer leur primitif canon.



FIG. 44.
BRAHMA A CINQ TÊTES.
Bois sculpté (Musée Guimet).

Et pourtant, si l'entente du mouvement peut être

une qualité chez un statuaire, ceux de l'Inde l'ont possédée autant que quiconque. Si l'on considère le Çiva Tandava en bronze du musée Guimet (fig. 47), dansant au milieu d'un cercle de flammes, on ne peut s'empêcher d'admirer la force et la justesse de ce mouvement. Emporté par le délire sacré, sans doute, comme aussi par la joie d'avoir terrassé le démon Tripurasura, qu'il foule aux pieds sans mesure, le dieu s'enlève sur la jambe droite, en portant en avant ses bras, dans une attitude naturelle. Les deux autres bras étendus balancent la masse rattachée au cercle de flammes autant par eux que par sa mitre et sa chevelure flottante. Dans les tresses de celle-ci se laisse voir un Nagâ, dans l'autre la déesse Ganga. Le front est couronné par un croissant. La main gauche, en arrière, tient le feu *Agni*, avec lequel il brûla la cité aérienne où régnait son ennemi; dans les autres sont un tambour, un serpent ou Nagâ, semblable à celui de



FIG. 45. — FRAGMENT DE CHAR. Bois sculpté (Musée Guimet).

la chevelure, et dont le cou caractéristique, renflé en coiffe, est un des principaux éléments décoratifs de l'art indien.

Le Krichna-Govinda, du même musée (fig. 49), est un bronze rehaussé de rubis incrustés suivant un procédé décoratif dont usèrent sobrement les Indiens, mais dont les Birmans ont abusé.



FIG. 46. — VICHNOU ET GAROUDA, BALI.
Bois peint (Musée Guimet).

Le « berger aux seize mille amantes, l'enfant tendre et lascif qui se joue dans les bosquets de Brindaban », est figuré jouant de la flûte au milieu de son troupeau, représenté par deux vaches. On remarquera la manière habile dont l'artiste a fait preuve en réunissant entre elles toutes les parties de la pièce pour la solidité de l'ensemble. Cette statuette est loin de compter parmi les meilleures, elle est cependant intéressante, parce qu'elle montre comment l'art indo-chinois dériva de l'art hindou le plus pur par des déformations insensibles. De même le petit bronze informe (fig. 48), que j'ai

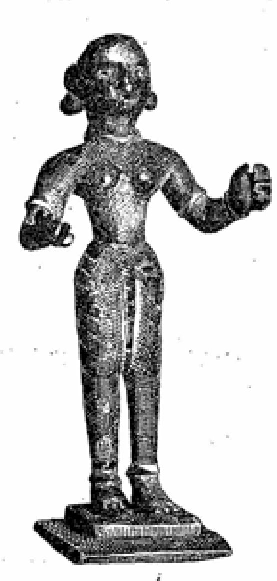
acheté jadis aux environs de Bombay, nous montre, par son parti pris de raideur et son architecture générale, une tendance rappelant beaucoup l'ancienne Égypte. Quand on aura étudié soigneusement tous les petits monuments figurés de l'Inde, on éprouvera, sans doute, plus d'une surprise.



FIG. 47. — ÇIVA.
Bronze (Musée Guimet).

Les Hindous ont, de tout temps, fondu des statues en argent ou en or massif; il en existe encore un certain nombre dans les pagodes et dans les musées; la plupart de ces objets ont disparu au fur et à mesure des conquêtes. Il est douteux que la valeur de la matière constituante ait été toujours égale au mérite artistique de l'œuvre. Nous figurons ici le petit Ganésa en argent plein du musée Guimet (fig. 50). Le fils de Çiva et de Parvâti est assis sur le Rat sacré, avec sa tête d'éléphant à une seule défense, et une pierre précieuse est enchâssée dans son front. Beaucoup d'idoles

indiennes sont des imitations de métaux précieux. On en a fait en bois, en terre cuite, artistement dorées ou argentées. Les artistes hindous excellent dans ce genre de travail. Très habiles dans la fabrication des vernis, des mordants, ils obtiennent toujours d'excellents résultats. Leurs grands chars sacrés sont, dans ce genre, comme les portes de beaucoup d'anciens temples conservées en divers musées de l'Inde, à Kurrachee, notamment, de véritables merveilles. L'originalité des sculptures gagne en effet sous la peinture rouge pourpré, sous la dorure, et sous le soleil flamboyant, ou même sous la lumière de mille torches; ce luxe éclatant et barbare ne manque pas de grandiose.


FIG. 48.
PETIT BRONZE,
BOMBAY.

Mais plus grandioses encore sont tous ces ensembles de figures en pierre, en ciment même ou en terre cuite, qui accompagnent partout l'architecture des pagodes. Les piliers s'évident en corps élégants de femmes aux formes voluptueuses et superbes; à Sriringam (fig. 16), des séries de gigantesques chevaux cabrés forment des allées de cariatides qui menacent d'écraser sous leurs pieds un peuple de figures animées du plus naturel mouvement; à Ellora, les dieux combattent dans une

mêlée où s'enchevêtrent les hommes et les monstres (fig. 51); à Elephanta se déroulent sur les murs en longues séries les amours de Çiva et de Parvâti (fig. 18). Partout, quel que soit le mérite des œuvres — et ces dernières ne sont pas parmi les meilleures — éclatent la vie et le mouvement.



FIG. 49.
KRICHNA EN ARGENT.
(Musée Guimet.)

Dans les productions plus modestes se manifeste un art intelligent et intime, comme dans ces petits bronzes du Coromandel, où les envahisseurs venus du Nord sont coulés dans le métal avec les indications les plus spirituelles (fig. 106, 107 et 108), depuis le cavalier mahratte (fig. 106) jusqu'au féroce musulman (fig. 107), en passant par le guerrier du Sind ou du Guzerat, monté sur son dromadaire (fig. 108). On peut voir au Kensington Museum ces curieux produits d'un art contemporain des dernières années du siècle dernier, sans doute, et qui font partie de la collection jadis exposée par le prince de Galles à Paris (1878). Un merveilleux petit chamelier en pierre sculptée, du Radjpoutana (fig. 81), appartenant au même musée, est devenu classique par la belle publication de Birwood [1].

1. Birwood, *The Industr., Arts of India.*

Que ce soient la pierre, le marbre, le bois, les métaux, l'ivoire, les sculpteurs indiens ont tout su travailler avec une égale perfection technique. Aujourd'hui encore, depuis les jolis éléphants en ébène de Ceylan, si justes de mouvement, jusqu'à ceux du Radjpoutana où l'albâtre blanc (fig. 82) est délicatement avivé par des ornements peints, les modestes artistes de l'Inde traitent tous les genres avec une pareille honnêteté de facture. Les Bouddhas fabriqués à Agra et à Delhi, et qui sont de vente courante partout (fig. 52), n'ont peut-être plus le grand caractère de l'art indo-bactrien ou gréco-hindou, mais ils possèdent toujours le même air d'élégante, fière et douce sérénité. Et je dois dire que mon dessinateur n'a pas rendu cette expression toujours fine, même dans les œuvres les plus molles.



FIG. 50. — GANÉSA.
Argent (Musée Guimet).

Je ne saurais séparer la sculpture dite « industrielle » de la grande sculpture, car je suis peu partisan de la disjonction des genres. Il a été souvent dépensé plus de talent dans tels petits peignes (fig. 79) ou tel coffret d'ivoire que dans des colosses, fussent ceux de Svravana Belgola ou les Tirthamkaras de Gwalior. Un

ivoire du musée Guimet (fig. 78) nous fournit un joli exemple de ces fins travaux où l'habileté et la fantaisie de l'artiste se sont donné libre cours. Sous une arche en plein cintre délicatement ornée, formant portique, la déesse Dourgâ combat avec ses dix bras le géant Mahichasoûra. Cette scène représente un des épisodes les plus importants de la légende de Dourgâ. Là, le démon Mahichasoûra a pris la forme d'un buffle. Vaincu et décapité par la terrible épouse de Civa, il sort du corps renversé sous les espèces humaines. Armé d'un cimeterre qu'il cherche à tirer de son fourreau, il se dresse menaçant. Mais la longue lance de la déesse le cloue au sol, tandis qu'un grand lion abandonnant la tête du buffle se précipite au combat. Les dix bras de Dourgâ brandissent des armes ou des attributs divers : le disque, le harpon, le trident, le sabre, la flèche, le bouclier, le lacet, la sonnette et le poignard.



FIG. 51.
SCULPTURE, GROTTES D'ELLORA.

Coiffée d'une haute couronne en plumes, la déesse est revêtue d'une courte tunique qui découvre ses jambes et laisse voir sa poitrine. A ses côtés sont de petites figures qui semblent l'encourager sans prendre autrement parti dans l'action. A sa droite, c'est une femme debout qui tient des fleurs; plus bas, Ganésa est assis sur son rat. A gauche, une femme joue du luth, et au-dessous se voit Skanda sur son paon. Les délicats ornements du pourtour représentent ce joyau en forme de plume incurvée que les miniaturistes ont toujours mis entre les mains des rajahs ou des empereurs. La frise semi-circulaire déroule une théorie de personnages minuscules qui agissent, s'empressent, combattent, mènent des éléphants, ou s'avancent montés sur des bœufs.

Dans les délicieux coffrets en bois de santal connus sous le nom de boîtes de Surate et de Bombay, les artistes du Guzerat reproduisent à l'infini les hauts faits des divinités pouraniques. Ou bien ils représentent des scènes de chasse; des animaux s'enfuient à travers l'épaisse forêt, où circulent des singes, où les oiseaux se jouent parmi les branches, tandis que les chasseurs guettent les cerfs, les buffles aux prises avec les guépards, les panthères ou les tigres. On remarquera que, parmi ces objets maintenant communs partout, les plus anciens sont toujours ceux du meilleur travail. J'ai acheté dans l'Inde, à vingt ans d'intervalle, des boîtes de santal, elles sont toujours exécutées dans le même style, mais la perfection et le fini en sont de valeur très diverse. Il en est de même pour les sculptures exécutées en d'autres régions. Un magnifique

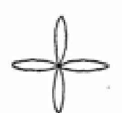
coffret du Travancore, appartenant au Kensington Museum, et dont nous reproduisons un fragment (fig. 77), nous montre des Hindous occupés à récolter des fruits. Dans le lacis végétal se trouvent mêlés des oiseaux et des singes. Il semblerait que l'artiste ait voulu observer là les lois de la perspective en représentant divers plans de la forêt. Les fleurs du premier plan sont très grandes, mais les arbres du dernier plan sont très petits. Le mouvement des figures est naturel et juste, rappelant certaines productions de notre moyen âge, notamment les ivoires des XIIIe et XIVe siècles.



FIG. 52. — BOUDDHA EN MARBRE.
(Travail moderne.)

Le parti décoratif du beau peigne en ivoire sculpté du même musée (fig. 79) est du meilleur effet, avec ses compartiments symétriques, dont le plus important montre une divinité accroupie entre deux éléphants qui semblent l'adorer.

En somme, la sculpture indienne, telle qu'elle se présente à nous avec ses qualités et ses défauts, ne doit pas être jugée avec nos principes occidentaux. Art avant tout décoratif, elle n'a jamais été prise par les Hindous comme manifestation indépendante du développement artistique. Au point de vue absolu, la statuaire n'existe pas en Inde. Jamais on y a eu l'idée de faire une statue pour elle-même, une statue isolée autour de laquelle on pût tourner et que l'on considérât comme une œuvre pouvant se suffire à elle-même. Toujours la figure, fût-elle d'un homme, d'un dieu, voire d'un animal, est destinée à orner, à compléter un ensemble. Si elle est isolée, la plupart du temps elle s'arrange alors avec des éléments architecturaux qui font corps avec elle, l'adossent à un portique, l'abritent sous un dais. L'expression calme et recueillie des visages, même dans les actions les plus violentes, aide à comprendre un autre côté de cet art avant tout théorique, rituel, asservi au sentiment religieux qui fut de tout temps le moteur le plus puissant de la race.



EMBLÈME ÇAKTISTE.

CHAPITRE V

La Peinture.

Outre les ouvrages précités de Lassen, Schnaase, G. Le Bon, etc., cf. : Cole, *Catalogue* (précité). — Birwood, *The Iudustr. Arts of India*. — H. Hendley, *Ulwar and its Arts Treasures*, Londres, 1888. — *Id.*, *Memorials of the Jeypore exhibition*, Londres, 1884. — Marquis de la Mazelière, *Moines et ascètes indiens*, Paris, 1898.

Si l'on a pu dire que l'histoire de la sculpture indienne n'est que l'histoire d'une décadence, ce reproche peut s'adresser, en toute justice, à la peinture. De celle-ci, les monuments anciens manquent à peu près complètement. A partir de la période musulmane, c'est la tradition persane qui se substitue à la tradition indienne; seules les peintures religieuses du genre le plus commun continuent à reproduire les divinités du panthéon pouranique ou à dérouler sur les murs et les colonnes des riches maisons les scènes ou les ornements les plus usuels.

Cependant, dans l'Inde ancienne, la peinture a brillé du plus vif éclat, elle y fut cultivée avec passion. « Les

palais avaient de vastes galeries ornées de tableaux qui retraçaient les plus fameux épisodes de la légende et de l'épopée ; une personne d'une bonne éducation, sans distinction de rang et de sexe, savait peindre un portrait. »[1] Mais de toutes les peintures de ces époques passées, il ne nous reste plus rien que quelques fresques des caves bouddhiques d'Ajunta. Et encore ces débris ne seront-ils bientôt plus qu'un souvenir. « Ces fresques remarquables, qui avaient bravé l'action du temps, n'ont pas échappé à la main des restaurateurs de profession. Grâce à l'idée peu ingénieuse que ceux-ci ont eue de les recouvrir de vernis, elles ont été plus abîmées en dix ans qu'elles ne l'avaient été en dix siècles. Quand je les ai visitées (vers 1884), le vernis s'écaillait de toutes parts, entraînant la peinture, dont les fragments s'entassaient sur le sol[2]. »

L. Rousselet, qui visita les caves d'Ajunta vingt ans avant G. Le Bon, les avait vues en meilleur état, mais il en prédisait la ruine : « Malheureusement, ces peintures ne dureront plus longtemps ; dès qu'elles sont écaillées sur un point, l'humidité détache la chaux et le panneau tombe en entier. Les voyageurs anglais ont accéléré la dégradation par leur déplorable manie de collectionner ; en maints endroits, ils ont détruit une fresque pour emporter une tête.[3] » Cependant, on

1. Sylvain Lévi, *loc. cit.*, Inde. p. 710, col. 1.

2. G. Le Bon, *Civilisations*, p. 560. — Des copies assez fidèles des fresques d'Ajunta avaient été envoyées à Londres, mais elles furent détruites lors de l'incendie du Palais de Cristal. On a recommencé le travail et aujourd'hui de nouvelles copies sont exposées dans cette ville.

3. L. Rousselet, l'*Inde des Radjahs*, p. 80.

voyait encore un grand nombre de ces fresques en assez bon état. Le même voyageur les déclarait admirables : « Ces fresques, que la main du temps a bien voulu épargner, ont pour la plupart conservé la vivacité primitive de leurs couleurs ; elles forment un musée complet, peut-être la première curiosité de cette terre si riche en souvenirs. Les colonnes sont ornées de guirlandes de fleurs, de masques et de dessins géométriques d'un goût exquis ; des rosaces, où les personnages et les animaux se mêlent aux contours délicats des arabesques, couvrent les plafonds, et les murs sont divisés en panneaux à sujets divers, types, costumes, mœurs de ces époques reculées : des religieux prêchant au peuple, qui les écoute avec recueillement ; des princes et des nobles adorant les emblèmes sacrés ; des processions où l'on voit le roi à cheval entouré de sa cour, les éléphants portant des reliques, et toute la foule du cortège se rendant au temple ; des combats acharnés ; des sièges où le choc des combattants, la rage des assiégés précipitant des pierres énormes du haut des murailles, les engins de guerre de toute sorte, sont reproduits avec une animation et une fidélité frappantes. A côté de ces scènes tumultueuses, des groupes pleins de grâce et d'expression représentent la vie privée ; tous les secrets du palais, du harem ou du gynécée, du couvent, des écoles, nous y sont révélés[1]. »

Les épisodes de la vie du Bouddha, son existence première de prince indolent, sa profession d'ascète, sa

1. L. Rousselet, l'*Inde des Radjahs*, p. 80.

tentation (fig. 53) par les démons femelles revêtus des formes les plus séduisantes, tiennent la plus grande place. Mais on voit aussi de véritables tableaux d'histoire, des réceptions d'ambassadeurs à la cour de Kosrou Parvis, les épisodes principaux de la vie de divers rois, tels ceux d'Anouradaphûra.

La perspective, dans ces fresques, n'est pas toujours très fidèlement observée. Mais le rendu du mouvement, de la vie, est parfois saisissant. Rien des formules figées et théoriques des œuvres byzantines ou persanes : « Les attitudes, les mouvements, les groupes, les foules ont été saisis et notés par des yeux affinés [1]. » G. Le Bon n'a pas craint de déclarer qu'à l'époque où elles furent exécutées, c'est-à-dire vers le VII[e] siècle de notre ère, on n'aurait pas trouvé, en Europe, un artiste capable de les exécuter. Les couleurs les plus employées dans ces fresques, peintes sur les murailles préalablement revêtues de stuc, sont le rouge, le bleu, le blanc et le brun. Les figures, hautes de deux ou trois pieds, ont leurs parties nues colorées en rouge clair imitant plus ou moins le ton de chair.

Malheureusement, il est impossible de savoir si ces peintures originales furent ou non les seules du genre et si les peintres hindous firent alors école. Le fanatisme musulman dut faire, en Inde comme ailleurs, son œuvre néfaste [2], partout où pénétra l'islamisme, comme le christianisme, du reste, les fresques furent détruites complètement. La situation des monastères d'Ajunta, perdus dans les orges sauvages du plus dif-

1. S. Lévi, *loc. cit.*
2. H. Cole, *Catalogue,* p. 65 et suiv.

ficile accès, les préserva sans doute du vandalisme des hordes de Tamerlan et des empereurs mogols. Cependant il en fut, parmi ceux-ci, qui protégèrent les arts, comme Akbhar, dont l'opinion, sur la représentation



FIG. 53. — FRESQUE D'AJUNTA.
(Grande Encyclopédie.)

de la figure humaine, différait quelque peu de celle de ses coreligionnaires[1].

La peinture indienne, sous les empereurs mogols, ne diffère en rien de l'art persan; telle elle se présente dans les plus anciens manuscrits, sans originalité propre, et « le fini du travail ne rachète nullement le défaut de composition et l'absence de perspective[2] ».

1. H. Cole, *loc. cit.*, p. 31.

2. G. Le Bon, *loc. cit.*, p. 560. Voyez en outre Schnaase, *loc. cit.*, p. 155. — Fergusson, *The Rockent Temples of India*, Londres, 1842, préface, p. IV.

Sans doute l'habitude toujours régnante d'enluminer les œuvres sculptées fut-elle pour beaucoup dans le peu de développement qu'atteignit jamais la peinture. Les artistes hindous étaient trop portés vers la plastique pour se livrer volontiers à cet art théorique et raisonné qu'est la peinture. Leurs dessins actuels, quelle qu'en soit la valeur, sont schématiques comme des dessins de sculpteurs ou, pour mieux dire, d'architectes. Ils ne visent pas à l'effet, n'usent qu'à regret du raccourci, ne modèlent pas leurs plans, toujours ils ont l'air d'enluminer une surface plate.

Et cependant, de tout temps, les Hindous surent préparer d'excellentes couleurs et fabriquer de merveilleux vernis. La technique ne leur manque pas davantage. Quand il s'agit de couvrir les marges d'un manuscrit ou les faces d'un coffret de délicats ornements, ils ne faiblissent pas devant la tâche, pourvu que le poncif arabe ou persan soit là pour arrêter les contours. On peut dire que, dans la peinture industrielle, il n'y a pas de décor franchement indien. Le fond principal, si l'on peut dire, est toujours persan ou assyrien. Aussi serait-on porté à considérer comme véridique l'assertion de l'empereur Baber, quand il affirme dans ses mémoires que l'Inde ne connaissait pas les arts avant la conquête musulmane, si l'on ne savait pas que depuis longtemps le Penjab et le Sind inondaient les marchés de leurs tissus historiés. Et cette affirmation serait encore en contradiction absolue avec ce que nous lisons dans le théâtre hindou [1], où

1. Les descriptions de paysages sont communes dans *Çakoun-*

il est sans cesse fait mention de portraits, de paysages et d'autres tableaux. Mais il convient de se défier en tout de l'esprit d'amplification propre aux Orientaux. M. E. Sénart en a fourni un exemple absolument typique : « Un officier anglais, témoin, il y a quelques années, d'une solennité religieuse dans l'Inde, avait été frappé de la pauvreté de l'ornementation et de l'aspect assez piteux du temple improvisé; le lendemain il découvrit avec stupéfaction, dans les journaux natifs, le compte rendu de la fête, où s'épuisait, pour rendre hommage aux splendeurs déployées, tout le lyrisme de peintures dithyrambiques. C'est un trait de caractère contre lequel il est sage de se tenir toujours en garde dans l'Inde, et à toutes les époques. Ce n'est, au demeurant, qu'un cas particulier de l'un des travers les plus marqués de l'esprit hindou; la réalité et



FIG. 54. — SARASVATI.
Peinture indienne.

tala et dans d'autres drames. Dans une de ces pièces, datant du VIIIe siècle de notre ère, on lit : « Comme loin s'étend la vue... Montagnes et vallées, — Villes, campagnes, forêts, eaux courantes et limpides — Là où s'entrelacent Para et Sindhou — Se montrent les murs, les temples de Padmavati — Ses halles et ses portes renversées sous les flots — Comme une ville jetée du haut des cieux dans les — Vagues argentées... » (Wilson, *Theater of Hindous*, I, 62, 183.) Toujours, dans le théâtre indien, ce sont des femmes qui sont représentées peignant des portraits et aussi des paysages.

l'imagination y sont des quantités incommensurables, l'équilibre constamment rompu entre elles imprime trop souvent à ses œuvres, à ses expressions diverses, je ne sais quel caractère incohérent et illogique [1]. »

Si l'on veut se faire une idée de la peinture originale des Hindous, il faut étudier non leurs miniatures et leurs portraits anciens et modernes [2], mais bien toutes les figurations de divinités pouraniques exécutées à la gouache ou au vernis appliqué sur verre. Ainsi sont également reproduites des scènes de la vie courante. Les gouaches sont ordinairement faites sur du papier fort ou sur des feuilles de talc. Les productions de cet art courant sont loin d'être aussi méprisables qu'on affecte souvent de le dire : dieux et déesses sont traités avec un soin précieux, une élégance de formes, une science de la composition architecturale, une entente du coloris qui méritent d'attirer l'attention. Depuis des siècles, les peintres représentent les mêmes types conventionnels, dont les sculptures des temples sont là pour leur conserver la tradition. Les proportions des figures, leurs attitudes, leur expression, leurs attributs sont toujours, dans les deux procédés, les mêmes. En signe de puissance, les personnalités divines sont

1. *Gazette des Beaux-Arts, id. ibid.*, p. 50.

2. Nous n'avons figuré ici aucune miniature indienne de l'époque musulmane parce que, en dehors du costume des personnages, elles n'apportent aucun renseignement sur l'art indien. Toutes sont nettement persanes. Cf. Gayet, l'*Art persan*, p. 285, chap. III. D'ailleurs, comme nous le verrons dans les pages suivantes de notre manuel, tous les arts décoratifs, avec leurs éléments et leurs partis, semblent être venus du nord musulman de l'Inde pour se greffer sur une tradition plus ancienne.

munies de plusieurs paires de membres, les bras se multiplient de préférence, parce que les mains doivent tenir les instruments symboliques inséparables de la divinité. Assis sur son bélier qui galope, Agni, à double face, tient dans ses six mains des armes ou des objets liturgiques. Le Sourya védique, comme dans les vieilles sculptures bouddhiques, se fait véhiculer dans le char d'Hélios, dont l'unique coursier possède sept têtes, par une simplification théorique. Chandra Soma, dans son chariot à quatre roues, est traîné par l'antilope à bézoard. Indra, à dos d'éléphant, dirige avec ses quatre bras sa monture à trois trompes. Varouna chevauche un monstre abominable à tête de veau, à queue de poisson, avec une schabraque écailleuse comme la carapace d'un tatou. Couché sur une large feuille verte, le jeune Narâyana suce son pied gauche tout en voguant sur l'onde azurée. La belle Sarasvati, la Junon indienne, est à cheval sur son paon, fier de porter un tel fardeau (fig. 54). La déesse Parvâti apparaît assise, avec son époux Civa, sur son trône, ou bien, réduite aux proportions d'un enfant, elle est bercée aux bras du dieu; sous la forme Devi elle siège dans un portique, sous un dais, adorée par deux éléphants qui l'arrosent de parfums (fig. 55). Comme Dourga, elle combat le démon, qui s'est incarné

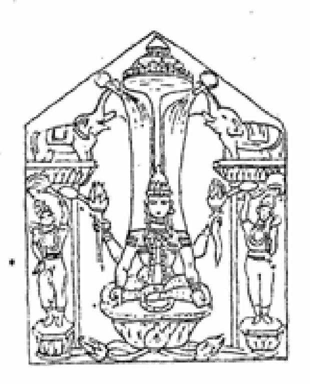


FIG. 55.
PARVATI DEVI.

dans un buffle (fig. 56). En tant que Kali, elle est représentée sous une figure tantôt hideuse et bleue, tantôt noire, mais d'une froide et régulière beauté. L. Rousselet a donné une magnifique figure où l'on voit la déesse volant en l'air, dans ses longs pagnes retombant en queues spatulées, au-dessus d'un tigre qui dévore des hommes sous un portique délicatement orné[1]. Les avatars de Vichnou sont le sujet de tableaux sans nombre. Sous la forme du Bouddha il est représenté nu, les jambes croisées, dans l'attitude calme et recueillie que lui donnent les vieilles sculptures de Sanchi et de Bharhut.



FIG. 56.
PARVATI DOURGA.

Dans ces peintures, les colorations les plus vives, les plus tranchées, s'opposent sans guère se heurter. Employées en teintes plates, les couleurs ne s'atténuent ni ne se haussent en ton pour concourir au modelé. Celui-ci n'existe guère. Quelques touches roses ou bleues, disposées en bordure ou en tailles longitudinalement parallèles, viennent figurer les plis des pagnes. L'or ou l'argent, appliqués nettement par places, enrichissent les tiares, les colliers, les pectoraux. De tous ces dieux, de toutes ces bayadères, les corps et les vêtements disparaissent sous l'orfèvrerie qui les charge. Comme l'a dit avec raison M. E. Sénart : « La magnificence orientale oscille communément entre

1. L. Rousselet, *loc. cit.*, p. 752.

l'accumulation de richesses très positives, entassement de perles et de pierres précieuses, et un déploiement de splendeurs plus voyantes que coûteuses, dont quelques couleurs éclatantes et un peu de clinquant font les frais. » C'est cette richesse que les artistes ont le plus à cœur de représenter; ils y mettent tous leurs soins, sans avoir jamais pensé à donner la vie aux figures hiératiques qu'ils reproduisent, de père en fils, depuis des siècles, sans se préoccuper de les faire meilleures ou pires.



FIG. 57. — DIVINITÉ POURANIQUE.
Peinture sur verre. Travail de Pondichéry.

G. Le Bon l'a déclaré avec raison : « Dans sa peinture, comme dans sa littérature, l'Inde en est demeurée à une phase d'évolution correspondant à peu près au moyen âge. »

Les peintures sur verre sont ou de véritables tableaux comme ceux qu'on vend dans tous les bazars (fig. 57) ou des panneaux recouvrant des coffrets. Le sujet est peint sur la face intérieure, comme dans les verres

églomisés, et des feuilles d'or et d'argent appliquées en couches minces, avec un vernis coloré, rehaussent l'effet général. Les chairs sont indiquées en rose clair, les contours cernés du même ton, plus vigoureux, donnent un modelé conventionnel qui se détache sur le fond d'un rouge écarlate éclatant, ou bleu, ou vert avec de grandes appliques dorées.

En fait, les peintres hindous n'ont jamais eu le moindre souci de représenter la nature. Ils se sont contentés et se contentent encore d'enluminer avec goût des dessins théoriques et traditionnels dont le parti décoratif n'est nullement inférieur à celui des autres peuples orientaux.



SPHINX, POTERIE DE SURATE.
(D'après Birwood.)

CHAPITRE VI

Les Arts décoratifs.

Outre les ouvrages classiques de Birwood, Kipling, Ujfalvy, Hendley, cf. : H.-H. Cole, *Catalogue* (précité). — Hendley, *Memorials of Jeypour Exhibition.* — Griggs, *Journal of Indian Art.* — Birwood, *Handbook to the British Indian Section at the Paris Universal Exhibition of 1878.* — Fergusson, *Illustrated Handbook of Architecture.* — Owen Jones, *Grammar of Ornament*, etc.

§ I.

LES ÉLÉMENTS DÉCORATIFS. — LES TENDANCES.

C'est en étudiant les productions de l'art décoratif indien que l'on peut se convaincre de la haute antiquité des origines dont peut se réclamer celui-ci. Par l'organisation sociale des castes, se sont succédé des générations exercées, dès l'enfance, au métier paternel ; la tradition s'y est perpétuée sans arrêter le progrès [1]. Cette tradition se relie aux plus vieilles civilisations du monde, à celles de l'Assyrie et de l'Égypte. Il sem-

1. S. Lévi, *loc. cit.*, Inde, p. 710, col. 2.

blerait qu'il y ait eu de tout temps, dans le Sind et les autres régions de l'Indus, une race de haute culture qui connaissait et pratiquait avec succès les arts industriels, parmi lesquels le textile tenait la principale place. Les marchandises indiennes étaient un important objet du négoce de la région arabique. Comme je l'ai dit ailleurs[1], les Arabes avaient depuis longtemps choisi la vraie profession à laquelle les condamnaient et la situation géographique et la nature de leur pays. Ils servaient, bien avant l'accord survenu entre Salomon et la reine de Saba, de voituriers à l'Inde dans son immense trafic avec les régions méditerranéennes. Les villes maritimes de l'Oman, du Hadramaut, du Marah et du Yémen se trouvaient naturellement placées pour recevoir dans leurs ports les marchandises qui venaient de l'Asie occidentale par l'embouchure de l'Indus. Il est probable que Mascate devait exister dès lors. Mais aucun texte ne permet de dire avec certitude comment se nommait la ville qui s'élevait entre ses parois de serpentine vert sombre, lui formant une fortification si sûre. La position géographique de ces villes de l'Arabie Heureuse prenait encore plus d'importance par la régularité des moussons, qui permettaient aux navires de faire à des époques régulières, et

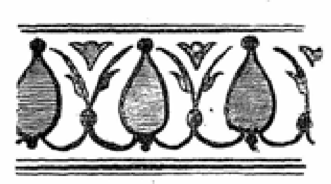


FIG. 58. — ORNEMENT COURANT EN BORDURE D'UNE POTERIE DU SIND.

1. *Revue hebdomadaire*, 7 mai 1898, p. 41.

par une traversée de peu de jours, la route cependant considérable qui sépare le sud de la péninsule de l'Inde comme de la côte orientale d'Afrique. Il y avait alors en Arabie, sur toutes les côtes de l'Oman, comme sur celles de l'Inde et du golfe Persique, une population chamite homogène, et les érudits allemands ont prouvé jusqu'à l'évidence que le commerce entre l'Arabie et l'Inde a existé depuis « aussi haut qu'on puisse remonter dans les annales de l'humanité [1] ».

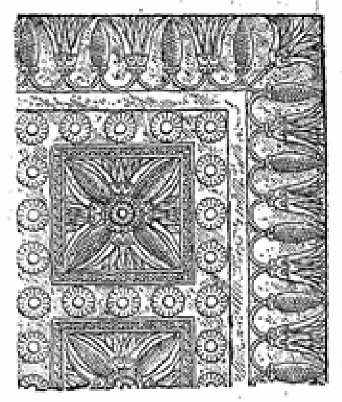


FIG. 59. — SEUIL D'UNE PORTE ASSYRIENNE A KOUYOUNDJICK. (Musée britannique.)

Il n'entre pas dans le plan très restreint de ce manuel de retracer l'histoire des vicissitudes par lesquelles passa ce commerce. Il fut souvent interrompu aux époques troublées où les invasions des Scythes, des Mongols et des hordes turques détruisirent les civilisations de l'Asie centrale et occidentale. Il se continua cependant même après que les Ottomans eurent établi leur domination entre le Tigre et l'Euphrate et du Nil au Danube, et augmenta même après que les Portugais eurent porté aux Vénitiens — entrepositaires des richesses orientales

1. Lenormant, *Histoire des peuples anciens de l'Orient*, t. II, p. 270, édit. in-8°. Cf. Guillain, *Documents sur la côte orient. d'Afr.*, t. I, *passim*. — Perceval, *Histoire des Arabes*, etc.

— le coup le plus terrible, en trouvant la route des Indes par le cap de Bonne-Espérance. Dès lors, les marchandises indiennes ne passèrent plus par l'Arabie et l'Asie Mineure, et les rapports entre l'Inde et la Babylonie cessèrent tout à fait, ou peu s'en faut.

Mais ils avaient duré assez longtemps pour influer sur l'art, en Inde. L'architecture avait été trop influencée par l'Assyrie et l'Égypte pour que les ornements couramment employés ne s'en ressentissent pas. Fergusson, Owen Jones et Birwood ont fait la preuve des origines assyriennes et égyptiennes des éléments décoratifs employés de tout temps en Inde, bien avant la conquête musulmane, bien avant que les invasions venues de l'Afghanistan et du Penjab eussent inondé le Sind, le Guzerat et le Kattyawar. Là les envahisseurs avaient trouvé une race chamite qui, comme le prouvent tant de préceptes parmi les lois de Manou, leur était bien supérieure pour le développement artistique et industriel; car ces gens de l'Indus connaissaient la pratique des métaux et l'art de tisser le coton, la laine, le chanvre et la soie. Ils étaient aussi experts dans la teinture, ils savaient orner leurs maisons de peintures; les déclarations de Mégasthène sont formelles sur ces divers points [1].

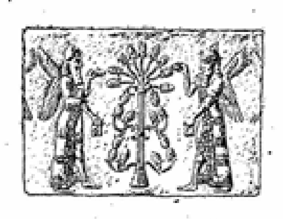


FIG. 60.
CYLINDRE GRAVÉ ASSYRIEN.
(D'après J. Menant.)

1. Fergusson, *loc. cit.* — Birwood, *Industr. Arts*, t. II, p. 159.

Les archéologues anglais précités avancent que la civilisation de l'Inde occidentale était, à ses origines, semblable à celles de la Babylonie, de la Chaldée, de l'Assyrie, et que même elle les avait peut-être précédées. Il y a là exagération, sans doute. Et il semble plus raisonnable de considérer ces civilisations comme découlant d'une source commune.

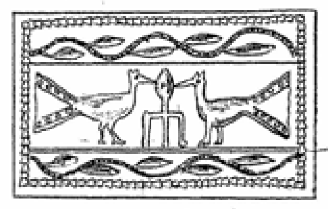


FIG. 61.
PLAQUE FRANQUE D'ENVERMEU.
(D'après l'abbé Cochet.)

Birwood, qu'on ne saurait trop citer quand il s'agit des arts décoratifs de l'Inde, a déclaré que lorsqu'on trouve des dessins ornementaux indiens d'une nature artificielle et compliquée, identiques dans la forme et les détails à ceux de l'Assyrie, on peut être sûr que les premiers doivent avoir été copiés sur les seconds[1]. D'autant plus qu'on les retrouve sur les sculptures des temples, aussi bien en Inde qu'en Assyrie et en Égypte, et que nous sommes à peu près sûrs que l'architecture en pierre n'a guère commencé en Inde qu'au IIe siècle avant Jésus-Christ, c'est-à-dire bien après que les temples d'Assyrie ou d'Égypte avaient été élevés. Fergusson a fait remarquer le rapport extraordinaire existant entre la description du temple de Jérusalem reconstruit par Hérode, telle que la donne Josèphe, et le plan du temple indien de Tinevelly. Il a fait remarquer encore la similitude que présentent les

1. Birwood, *loc. cit.*, p. 163.

pagodes dravidiennes, notamment celles de Madras, avec les temples égyptiens. Si, comme nous l'avons dit, ces rapports peuvent être fortuits, il est au moins singulier que les ornements accompagnant les deux ordres de constructions présentent aussi des caractères communs.

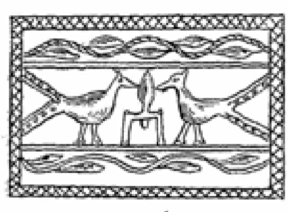


FIG. 62.
PLAQUE FRANQUE D'ÉPRAVE.
(D'après Alfred Bequet.)

Ces caractères sont cependant indéniables[1] et se retrouvent dans les deux éléments principaux de la décoration indienne, qui sont la pyramide ou le cône, et la fleur ou fleuron[2]. Si l'on compare ces éléments décoratifs pris dans une poterie du Sind (fig. 58) ou sur une porte du palais de Kouyoundjick[3] (fig. 59), on est surpris du rapport étroit qu'ils présentent.

On sait qu'un des principaux motifs ornementaux, en Perse comme en Inde, est le *Hom* ou arbre sacré, *arbre de la vie*, qui apparaît dans les bas-reliefs et les intailles d'Assyrie (fig. 60) et ne cesse d'être figuré

1. Birwood, *loc. cit.*, p. 163, fait remarquer que les ornements indiens pourraient être les types originaux, qui auraient été copiés par les artistes assyriens et égyptiens. La priorité indienne apparaît ici comme peu probable, encore qu'on puisse croire que les Occidentaux aient copié des dessins empreints sur des cotonnades ou gravés sur des bijoux de l'Inde.

2. Cf. la remarquable étude de Birwood, *loc. cit.*, p. 158 et suiv.

3. Rawlinson, *Ancient Monarchies*, t. I, p. 417. — Babelon, *Archéol. orientale* (*Bibl. Ens. B.-A.*, p. 123).

par les Persans, les Indiens et même par les Byzantins.

« Une des dispositions de dessin le plus fréquemment adoptées par les Byzantins, dit un des auteurs de notre collection[1], est de représenter des animaux et surtout des oiseaux affrontés deux à deux et séparés par le *hom*, arbre sacré de Perse... Répété pendant tout le moyen âge, ce motif se retrouvera constamment dans les tissus et dans les dessins de broderie. »



FIG. 63. — HOM.
(Broderie du Penjab.)

Divers savants, et parmi eux M. Goblet d'Alviella, ont prouvé que le *Péron* des Flandres n'était autre que cet arbre de vie de tradition orientale dont on trouve des images aussi bien sur les plaques d'orfèvrerie franque (fig. 61 et 62) que sur les broderies indiennes[2]. Mais l'arbre sacré a subi des déformations multiples,

1. E. Lefébure, *Broderie et dentelles* (*Bibl. Enseign. B.-A.*), 1887.

2. *Les antécédents figurés du Péron*, par le comte Goblet d'Alviella. (*Bullet. academ.*, voyage de Belgique, février 1891.) — *Le Péron liégeois*, par le baron de Chestret (*Bulletin Institut archéol. liégeois*, 1885, XVII, p. 176). — Les deux figures de plaques franques sont empruntées à l'abbé Cochet : *La Normandie souterraine*, Paris, 1855, pl. XII, fig. 4, et à Alfred Bequet : *Annales Soc. Arch.*, Namur, 1881, p. 315. — Birwood a figuré un de ces *homs* remarquables avec deux paons à queue épanouie, broderie de Masulipatam. Cf. *The Arts of India, as illustrated by the collection of the Prince of Wales*, Londres, 1884, p. 73. — Cf. *Les arbres paradisiaques des Aryas et des Sémites* (*Bullet. Acad. roy. Belgique*, 3e série, p. 663).

jusqu'à devenir une colonne, une croix, une stèle, et les oiseaux peuvent se changer en figures humaines, en lion, ou même en bêtes héraldiques. Les quelques figures que nous donnons (fig. 60 à 64) permettront de comprendre les diverses phases d'évolution d'une forme primitive dont on a peut-être trop étendu, dans l'espace comme dans le temps, les prétendues variations.



FIG. 64. — OISEAU.
(Broderie du Penjab.)

Birwood a fait remarquer que la plupart des ornements primitifs étaient toujours symétriques, surtout dans les broderies, où ils représentaient la forme primitive, celle d'un fragment de tissu, de papier, de peau, replié sur lui-même puis découpé de manière à ce que son contour reproduisît le même dessin dans les deux moitiés [1]. Ainsi s'explique l'usage continuel des croix de toutes formes, des arbres ramifiés, des ornements géométriques, etc. On peut croire que c'est par suite de pareils procédés que le *hom* originel est devenu un motif architectural ou une croix, quand, interprété par des ouvriers plus habiles, il ne s'est pas étalé en queue de paon (fig. 65). Ce dernier élément décoratif est d'ailleurs trop indiqué en son état naturel d'épanouissement pour que les artistes aient eu besoin de chercher plus loin quand ils ont fixé un type d'ornement éployé.

1. Birwood, *Industr. Arts*, II, p. 176.

Le *hom* primitif fut, dit Birwood[1], le *Soma* des Aryens, cette asclépiadée grimpante à feuilles rudimentaires ou presque invisibles, que les botanistes appellent *Sarcostemma viminale*. La disposition de ses fleurs rappelle la forme d'un éventail. Il semblerait y avoir eu une différence considérable à l'origine entre ce *hom* indien, originaire du Kashmir, et l'*arbre de vie* (*asherah* des Assyriens) qui est le dattier, dont la tête élégante est devenue le principe de si nombreux motifs décoratifs usités tant en Orient qu'en Occident. L'arbre de vie devint, par la suite, en Inde, le motif ornemental prépondérant; ses feuilles, ses fruits, ses spathes se retrouvent dans toutes les compositions décoratives, avec les roses, les lis (fig. 66) et beaucoup d'autres plantes que les Hindous ont employées avec une habileté merveilleuse, notamment dans ces jolis ouvrages en bois laqué, connus vulgairement sous le nom de *boîtes du Bengale*, que l'on fabrique à Car-

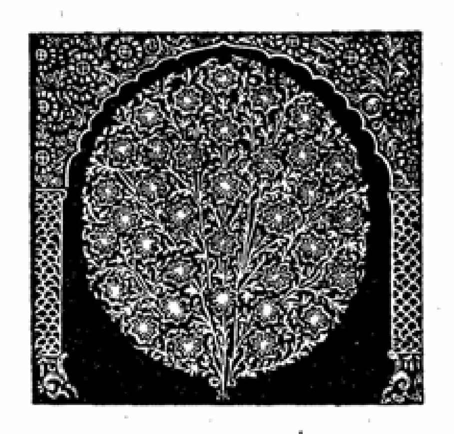


FIG. 65.
ORNEMENT D'UNE BOITE DAMASQUINÉE.
(D'après Birwood.)

1. Birwood, *loc. cit.*, p. 169.

nul et dont beaucoup ont une origine persane (fig. 67).

Les ornements géométriques sont aussi très employés. Leur manque d'originalité rend faciles tous les rapprochements, autorise, sans du reste les prouver, toutes

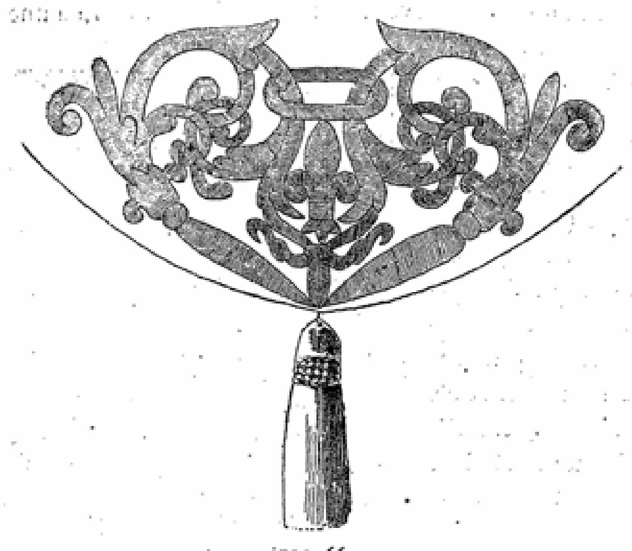


FIG. 66.
BRODERIE INDIENNE MONTRANT UN ORNEMENT EN FLEUR DE LIS.

les suppositions de communautés d'origine. Il est certain que si l'on considère le peigne indien en ivoire du Kensington Museum (fig. 68) et le cylindre héthéen du musée du Louvre (fig. 69), on doit ramener à un même type les entrelacs qui les ornent. Mais toute tresse de jonc, de soie, faite en tout pays, tomberait fatalement dans ces dispositions si simples. Il en est de même pour les ornements en spirales, les croix, les

coquilles, les palmettes, les fleurs d'eau, les oves, les rais de cœur et tant d'autres ornements qui ont pu apparaître et se développer dans des civilisations isolées. On ne peut cependant rester sans étonnement devant tant de formes qui semblent si logiquement dériver les unes des autres, comme le *Kalpa Vrich* des



FIG. 67. — ORNEMENTS A FLEURS.
(Étrier persan du style arabe.)

Djaïnas (fig. 70) est devenu un emblème civaïste qu'on retrouve sur tant de broderies indiennes (fig. 71), et qui dérive du *Trisula* bouddhique (fig. 3 et 4).

Les ornements indiens sont tous évidemment très anciens. A une époque où les monuments de l'Inde étaient inconnus, ses tissus étaient répandus dans tout l'Occident. Bien avant les croisades, les fins camelots, les draps d'or, les brocarts de l'Inde étaient d'usage courant. Les ornements dont tous ces tissus étaient couverts devinrent autant de modèles dont s'empa-

rèrent, non seulement la contrefaçon européenne, mais encore les enlumineurs de manuscrits, les ciseleurs de cuir et bien d'autres corps de métiers. Bien avant peut-être que n'existât l'art siculo-normand, les influences indiennes s'étaient fait sentir en Europe, l'art byzantin y avait puisé le plus clair de sa magnificence. Ce sera peut-être, dans quelques années, une vérité courante que de placer dans le bassin de l'Indus l'origine de l'art décoratif tel que nous le comprenons aujourd'hui. Nous ne prendrons pas parti, dans ce manuel, et nous nous contenterons de recommander à tous les esprits curieux que tente l'étude des arts, de comparer avec soin les produits les plus modestes de la décoration indienne avec ceux que nous ont laissés les vieilles civilisations de l'Assyrie, de la Babylonie et de l'Égypte, celles plus récentes de nos âges du bronze et du fer, et aussi la remarquable civilisation scandinave.

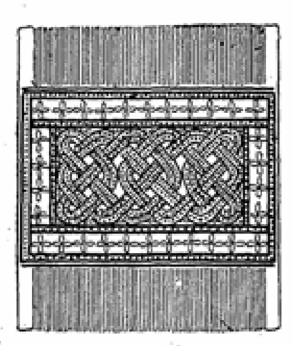


FIG. 68.
PEIGNE INDIEN IVOIRE.
(*Kensington Museum.*)

Il semble qu'en Inde, comme partout ailleurs, du reste, l'art décoratif n'ait fait, dans la période moderne, aucun progrès. Sans doute avait-il déjà atteint son apogée à l'époque de la soi-disant Renaissance amenée par la domination des empereurs mogols. M. E. Sénart a donné les meilleures raisons de cet état de choses, avec la connaissance profonde qu'il possède du caractère des Hindous.

« La magnificence orientale, dit cet auteur, oscille communément entre l'accumulation de richesses très positives, entassement de perles et de pierres précieuses, et un déploiement de splendeurs plus voyantes que coûteuses, dont quelques couleurs éclatantes et un peu de clinquant font les frais. Elle est, en général, limitée à des circonstances exceptionnelles et à des cours princières, grandes ou petites. A tout prendre, l'élégance et le confortable moyen de la vie ont, en Orient, peu d'exigences; les besoins en mobilier, en luxe privé, sont vite satisfaits. Il ne se forme pas, sous l'impulsion d'une demande étendue et variée, sous le contrôle de goûts inégalement riches et diversement inspirés, de ces courants actifs de consommation et de mode qui sont si favorables, si nécessaires au développement énergique de la production artistique et industrielle. En dehors de certaines pompes extérieures, le cadre de la vie journalière, d'une classe à l'autre, ne diffère pas autant en Orient que parmi nous; jusque chez les riches, les recherches de l'ameu-



FIG. 69.
CYLINDRE GRAVÉ HÉTHÉEN.
(Musée du Louvre.)

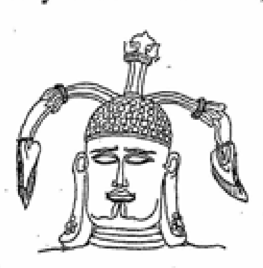


FIG. 70.
KALPA VRICH.
(D'après Rousselet.)

blement et le goût désintéressé des choses d'art y tiennent peu de place. Aujourd'hui même, où tant d'exemples étrangers auraient pu stimuler et ont, dans une certaine mesure, stimulé, en effet, des penchants et des besoins nouveaux, les industries d'art ne fleurissent guère dans l'Inde que là où le dilettantisme plus ou moins spontané de quelque rajah crée un centre souvent instable de production. J'ai pu voir, dans telle petite capitale perdue de l'Inde centrale, se dresser, sous l'impulsion d'un chef teinté de civilisation occidentale, et sous une direction semi-européenne, de vastes ateliers destinés à fournir tour à tour, « au château », soit les bijoux des fiancées du roi, soit la sellerie ou les armes, soit des lampes électriques pour les grands jours. Beaux apprêts, plus fastueux que solides ! Un changement de personnes, et ils auront vécu[1] ».

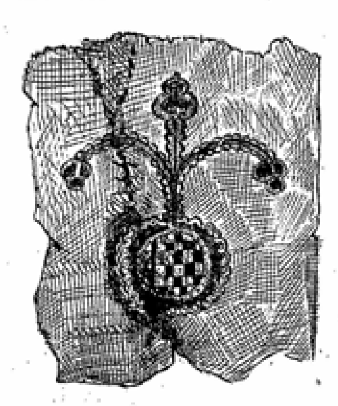


FIG. 71.
KALPA VRICH.
(Broderie du Gagerat.)

On peut objecter à cette prédiction pessimiste que ç'a été justement là l'état de toutes les civilisations artistiques les plus raffinées. L'Italie de la Renaissance n'en a guère connu d'autres. Et sans tous ces petits princes qui se levaient et disparaissaient comme

1. E. Sénart, *loc. cit.*, p. 51.

autant d'étoiles filantes, on n'aurait peut-être pas vu naître tous ces admirables artisans ou artistes qui, tous sortis de la boutique d'orfèvre où se faisait leur éducation, ne craignirent pas d'abaisser leur talent en s'adonnant à la ciselure ou à l'orfèvrerie.

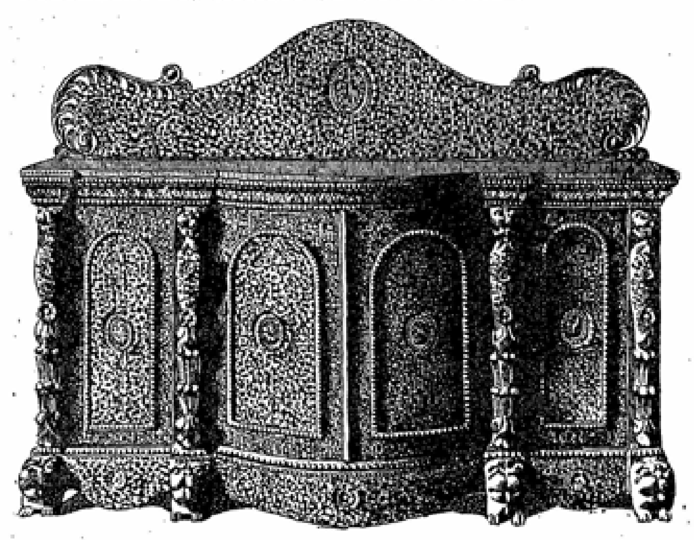


FIG. 72.
MEUBLE SCULPTÉ.
(Travail de Bombay.)

D'ailleurs si l'Hindou possède en propre une force, c'est assurément celle de l'inertie. Conservateur et traditionnel, attaché à l'industrie paternelle par le régime des castes, il continuera encore pendant des siècles à fabriquer tous ces charmants objets que le caprice européen rejette pour l'heure, en attendant qu'une mode, semblable à celle qui nous fit les admirateurs et

les copistes de l'art japonais, le précipite dans une admiration commandée pour les arts de l'Inde. Je ne crois pas, pour moi, que ce temps soit près de venir, et cela parce que l'art indien, pour être goûté, demande un travail de réflexion et de préparation préalables. Il tient trop aux théories conventionnelles de l'art humain primitif, si j'ose dire, pour tenter une époque où l'impression première amène l'esprit vers une conception facile qui défie dédaigneusement tout contrôle. Pour comprendre et aimer l'art indien, il faut chérir et respecter l'art antique. Tous deux ont dormi côte à côte dans le même berceau, nourris par cette *alma parens* qui fut la grande culture orientale née dans la région sacrée qui s'étend entre les bouches du Nil et le bassin de l'Euphrate. Et c'est pourquoi ces arts présentent tant de caractères communs qui sont, en quelque sorte, le patrimoine primitif de l'humanité civilisée.



FIG 73.
TABLE EN BOIS SCULPTÉ.
(Travail du Guzerat.)

Aussi je me plais à espérer que longtemps encore l'Inde continuera de fabriquer ses merveilleux tissus

ouvragés, ses broderies dont le fini désespère les ouvrières d'Europe, ses cuirs garnis d'appliques éclatantes où sont sertis ces *mirayets,* minces disques de glaces qui, entraînés aux allures vives des étalons, font briller glorieusement les caparaçons au soleil. Longtemps encore les fondeurs de Srinágar nous livreront leurs cuivres fins « aux formes sveltes et aiguës »; ceux de Tandjore, leurs vases plus lourds, chargés d'ornements vivement ciselés, « coupés de placage d'argent ». Les chaudronniers d'Arni ou de Trichinopoly nous fourniront des plateaux doucement repoussés, des aiguières où s'enlacent, unies par le ciseau capricieux, les divinités pouraniques. Les artisans du Guzerat nous vendront leurs délicats travaux de bois : petites tables repercées de mille fenêtres polygonales, coffrets sculptés en bas-relief, où courent les guépards poursuivant les cerfs axis dans un méandre de rinceaux. Et les ébénistes de Bombay continueront à ajourer les panneaux de leurs grands cabinets où se retrouve la tradition portugaise, tandis que le parti ornemental de notre Renaissance occidentale se laisse voir dans les balustres en cariatides qui séparent les diverses portes (fig. 72).

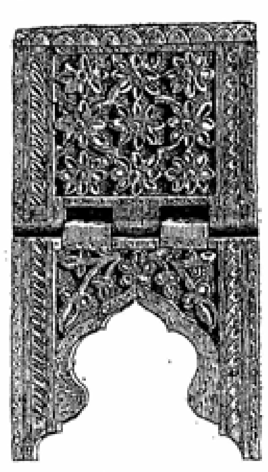


FIG. 74.
PORTE-CORAN.
(Bois sculpté du Guzerat.)

Mais cette influence occidentale qui jadis a soutenu

l'art indien, menace maintenant de se tourner contre lui et de l'étouffer sous son enseignement mal compris. « La création hâtive d'écoles d'art imprudemment dirigées a plus d'une fois accéléré le mal, doublé sa force d'expansion. Le souci de l'enseignement qui honore là-bas l'administration anglaise a parfois tourné contre ses intentions excellentes[1]. »

Certains bons esprits ne désespèrent pas cependant de voir une renaissance artistique se produire en Inde, sous l'influence de l'initiative occidentale. M. Sénart a donné, dans la *Gazette des Beaux-Arts,* une très bonne étude sur ce nouveau mouvement qui tente « d'achalander l'industrie indoue jusqu'en Europe, en l'affranchissant d'une copie désastreuse de l'Europe, en la rendant plus digne de son passé[2] ».

1. E. Sénart, *loc. cit.*, p. 55.

2. E. Sénart, *id. ibid.* — Malheureusement la concurrence européenne inonde l'Inde de ses mauvais produits à bas prix, et fera disparaître notamment l'industrie des soieries. (Cf. Le Bon, *Civilisations,* p. 564.) D'ailleurs il est à remarquer que, parmi les produits occidentaux, ce sont toujours ceux du plus mauvais goût qui sont choisis comme modèles. Par esprit de courtisanerie vis-à-vis des gouvernants anglais, les rajahs et les nababs commandent en Angleterre leurs mobiliers, leurs tentures, leurs tapis, comme leurs carrosses et leurs armes. Il est à craindre qu'un jour les modes européennes ne prévalent en Inde, comme cela commence à se faire au Japon. Heureusement que « dans l'éducation de l'esprit comme dans l'éducation des yeux et de la main, l'Indou est prompt et avisé à imiter les procédés matériels ou à emmagasiner les connaissances positives; malhabile à s'en assimiler l'esprit, il retombe si vite dans sa routine traditionnelle, que l'imitation en est promptement masquée ». (Sénart, *loc. cit.*, p. 53.) — C'est cette routine traditionnelle qui, selon nous, permettra à l'art indien de garder, pour longtemps encore, son originalité.

Parmi ces initiateurs, il faut citer M. Kipling, directeur du musée de Lahore, et M. Hendley, qui a fondé à Djeypore un magnifique musée industriel, et qui a su amener le rajah de Ulwar, Sawai Manga Sing, à encourager les artistes de son royaume et à faire les frais d'une somptueuse publication, la plus belle que l'Inde moderne ait encore produite[1]. Il faut savoir gré à ces hommes de science et de goût de leurs efforts. Les expositions qu'ils dirigent, les ouvrages auxquels ils consacrent un temps précieux, pourront contribuer, comme l'a dit M. Sénart, « à faire mieux connaître sous un aspect trop négligé cette Inde lointaine qui, pour devenir plus accessible aux touristes, pour perdre un peu de son mystère, n'en garde pas moins par ses œuvres grandioses ou délicates, par sa pensée trouble, mais profonde, tant de titres à notre intérêt et tant de prises sur notre imagination[2] ».

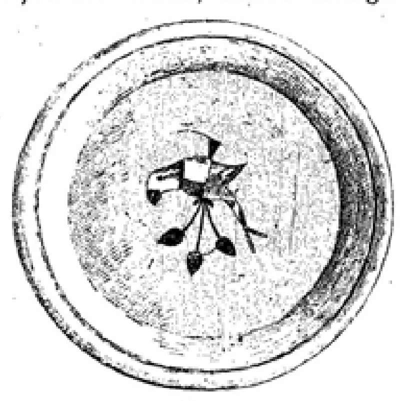


FIG. 75.
PLAT D'ALBATRE INCRUSTÉ.
(Agra.)

1. Th. Holbein Hendley, *Ulwar and its Art Treasures*, Londres, 1888, in-f°. Cf. *The Journal of Indian Art*, de Griggs, qui se publie à Londres depuis 1886. — Et les rapports sur les expositions de l'Inde.

2. E. Sénart, *loc. cit.*, p. 58.

... On lira avec fruit le remarquable rapport de M. Drury Fort-

§ II.

LES BOIS SCULPTÉS, LE MEUBLE, LES COFFRETS, LES INCRUSTATIONS, LES LAQUES.

Le mobilier hindou n'existe pas, à proprement parler, en dehors du lit et des coffres. Comme dans notre moyen âge, le coffre ou arche en est la pièce la plus importante. Encore ne sert-il pas de siège, car l'Indien s'assied, à la mode orientale, sur une natte ou un tapis, directement sur le sol. Ce n'est que depuis

num sur la poterie de l'Exposition internationale de Londres en 1871 : « ... L'antiquaire, l'artiste et le manufacturier feront très bien d'entreprendre l'étude de ces productions. Comme dans leurs soieries et leurs lainages, leurs objets en métal et autres produits manufacturés, il existe chez les Orientaux un sentiment inné et une puissance de production de l'harmonie dans la distribution des couleurs et dans la décoration des surfaces, que nous devrions apprendre à imiter, sinon à copier. *Ce n'est pas aux Européens d'établir des écoles d'art dans un pays où les producteurs des districts les plus éloignés ont en eux-mêmes une école d'art beaucoup plus capable d'enseigner que de recevoir des leçons.* » Cf. ce qu'a dit Birwood dans le même sens dans son étude sur les poteries du Sind (*Indust. Arts*, II, p. 139 et suiv.) : La poterie vernissée qui vient de Bombay, avec les dessins du Sind sur les pots de conserves chinois et japonais, est une violation de la consistance historique et artistique dans l'art, et si elle n'est pas une production due à l'ignorance des élèves de l'école des arts, elle est à leur pire confusion. Ce sont des excentricités de ce genre qui font douter le peuple de l'utilité de ces établissements que sont les écoles d'art anglaises en Inde. »

peu de temps que certains ont pris nos habitudes et emploient les fauteuils et les chaises, qui sont toujours façonnés suivant les modèles d'Europe et généralement sur ceux dits anglo-indiens. Les miniatures indo-persanes nous montrent parfois les souverains assis sur un trône bas, à quatre pieds, à siège vaste, avec un dossier incurvé comme le troussequin des selles turques. Ainsi Timour Lenk est-il représenté sur la belle peinture de la collection Firmin Didot[1]. Dans la même collection, l'empereur Farrukhsiyar est figuré assis sur un trône encore plus vaste, à dossier plus haut, dont la forme est celle de l'arc



FIG. 76.
PLATEAU EN MARBRE BLANC INCRUSTÉ.
Travail d'Agra.
(South Kensington Museum.)

1. Cf. G. Le Bon, *Civilisations*, p. 102.

brisé, les hauts accoudoirs, les pieds sont élargis en feuilles recourbées, formant volute. Et des accoudoirs les extrémités libres se prolongent en avant, comme en arrière, en têtes de monstres [1]. Le style général est chinois, et aussi byzantin, peut-être [2]. Des tabourets à pieds sont sous les pieds des personnages. Certains trônes d'empereurs étaient des objets d'art d'un luxe inouï. On a gardé le souvenir du fameux « trône du Paon », fabriqué au XVII[e] siècle pour le Mogol Shah-Jahan; il était en forme de paon, et la queue éployée, formant dossier, était constellée d'émeraudes, de diamants et autres gemmes. Ce trône, qui avait coûté plus de douze millions de francs, fut pris par Nadir Shah lors du pillage de Delhi en 1738. Mais, ordinairement,

1. Cf. G. Le Bon, *Civilisations*, p. 109.

2. « Quoique les chaises ne soient pas ordinairement employées par les indigènes de l'Inde, néanmoins elles leur sont familières comme les trônes des rois. Les trônes en or sont mentionnés dans le Rig-Véda, le Ramayana et le Mahabharata. Quand Bharata fut de retour après sa visite à Rama, on représente sa mère comme se précipitant vers lui « de son trône en or ». Sur les sculptures antiques, les trônes sont vus dans la même forme que les morahs de canne en sablier, sièges que l'on voit encore maintenant presque partout en Inde, et dont les formes sont évidemment dérivées de celles des trônes en lotus des dieux... L'or, l'argent et le cuivre sont les métaux les plus employés pour la fabrication des trônes. Le fer est interdit, excepté pour les sièges d'incantation, etc. » (Birwood, *Industr. Arts*, II, p. 38.) — Un de ces trônes en argent fut offert au prince de Galles par les brahmes de Madura; les ornements ciselés y reproduisent les principaux motifs des pagodes du lieu. Un palanquin en bois incrusté d'ivoire, travail de Vizagapatam, fut aussi offert à ce prince. Les palanquins et les chaises à porteurs, avec leurs bâtons, comptent parmi les meubles où s'est deployée l'industrie décorative indienne. (Cf. Birwood, *loc. cit.*)

hommes et femmes sont assis sur des tapis, accotés ou adossés à des coussins[1].

Aujourd'hui même, les Hindous les plus civilisés n'ont de sièges, de tables, que dans leurs salles de réception, pour l'usage des étrangers. Dans leur appartement intime, ils s'asseyent à terre, mangent sur des plateaux, écrivent sur des planchettes posées sur leurs genoux, ou à la façon arabe, en tenant une feuille de papier déroulée, à mesure, dans la main gauche, tandis que la droite trace les caractères, à bout de calame ou de plume.



FIG. 77. — PANNEAU EN BOIS SCULPTÉ DU TRAVANCORE.
(D'après G. Birwood.)

1. Voyez dans G. Le Bon, *Civilisations*, p. 113, la merveilleuse miniature représentant une jeune fille mogole ainsi accoudée. — Ces coussins cylindriques sont encore en usage dans les maisons indiennes. (Cf. Birwood, *loc. cit.*, p. 30.)

Aussi les meubles en bois sculpté qu'on fabrique en diverses régions de l'Inde, sont-ils surtout destinés à ces salles de réception ou aux Européens, qui les transportent parfois en France. Tel ce grand dressoir en bois noir de Bombay (fig. 72), type de ces beaux meubles que les ébénistes hindous appellent *travail vieux de Bombay*, parce qu'ils continuent depuis trois siècles à les exécuter d'après des modèles traditionnels. Fait en un bois dur ressemblant au palissandre[1], d'un beau brun qui s'éclaircit sous le polissoir, ce grand meuble a son couronnement ou dossier complètement repercé comme les quatre vantaux de ses portes. Celles-ci sont arquées en plein cintre, comme des arcades romanes. Des trois corps, délimités par quatre pieds-droits ou pilastres appuyés sur les pieds saillants, qui sont autant de monstres, celui du milieu a seul son contour bombé. Les autres sont plans. Si l'on fait abstraction des motifs décoratifs, à considérer ce meuble, on pourrait le prendre pour un buffet hollandais du XVIIe siècle ou même de la fin du XVIe siècle; les cariatides divisant les corps sont bien caractéristiques, mais l'ornement surchargé, dont l'élément est l'arbre de vie décomposé en rinceaux ténus chargés de folioles, la forme des monstres et des gaines, la trop grande richesse des retombées qui se cambrent entre les pieds, nous montrent une œuvre bien indienne. On est effrayé du temps employé à percer toutes les fenestrations qui ajourent cette guipure de bois fouillée au ciseau avec une délicatesse

1. Ce bois est fourni par un arbre du genre *dalbergia* (légumineuses papilionacées; c'est le *shisham* des Hindous).

précieuse[1]. Et, il faut le reconnaître, l'effet obtenu n'est pas en rapport avec le travail dépensé. Le décor

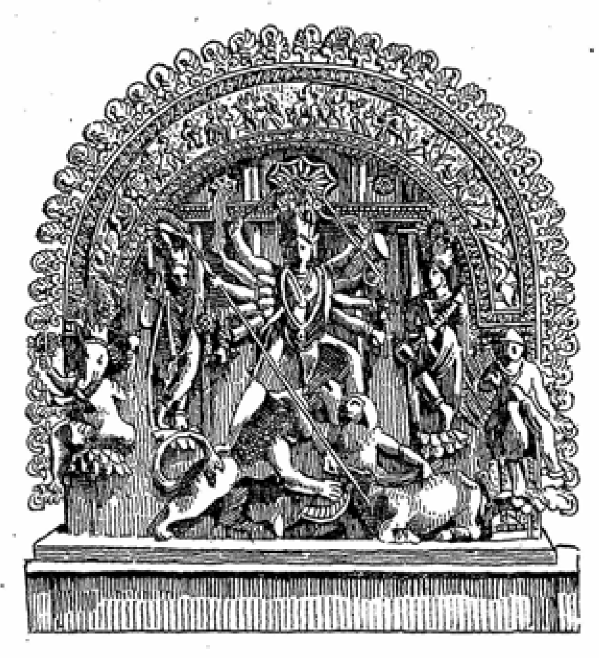


FIG. 78. — DOURGA.
Ivoire.
(Musée Guimet.)

est trop chargé, il papillote, car, en dehors de la tablette, tout le meuble est impitoyablement ciselé,

1. Quand on considère ces ornements ténus, on est frappé du rapport qu'ils présentent avec ceux des coquilles de rapières portugaises du XVII[e] siècle. C'est le même parti décoratif consistant en longues et minces tiges enroulées en rinceaux très fermés, dont les folioles excavées en leur milieu se relient tou-

sans qu'une seule surface unie donne un peu de repos à l'œil.

Tables, chaises, dressoirs, tout est ainsi traité dans ce style, qui s'étale sur les portes des maisons, et je dois dire qu'il y produit un bien meilleur effet. Appliqué aux coffrets, aux petites boîtes, il donne lieu à des œuvres charmantes, où excellent les sculpteurs de Guzerat. C'est à Ahmedabad que se travaillaient originairement tous ces objets, dont la fabrication se tient principalement aujourd'hui à Bombay. Mais l'on devra toujours chercher dans la première de ces villes les plus délicats spécimens où l'art musulman a laissé son empreinte. La table à café ici figurée (fig. 73), présente ses huit faces ajourées de petites fenêtres polygonales groupées sous une arcature arabe qui rappelle les mihrabs des mosquées de Delhi ou d'Agra. Les montants, comme la tablette, sont travaillés en bas-relief. Le petit porte-coran (fig. 74), est sorti des

jours aux filets de manière à former un réseau à mailles continues. Il faut dire que ces dessins sont bien différents des motifs Renaissance appliqués aux coquilles de la contrefaçon moderne qui commença à inonder le marché dès l'époque romantique, et dont certaines rapières et dagues de fameuses collections parisiennes, telles que la collection Spitzer, présentent de notables exemples. On peut croire que les Portugais firent, au XVII[e] siècle, repercer les coquilles d'acier, en Inde, comme, au siècle suivant, on envoyait broder des habits en Chine, en Hindoustan, ou ciseler des épées au Tonkin. Je crois, d'ailleurs, que cette forme de coquille hémisphérique est originaire de l'Inde, comme on peut s'en convaincre en regardant certaines armes indiennes. Birwood a expliqué comment nombre de cabinets des XVI[e] et XVII[e] siècles, considérés comme portugais, ont été incrustés dans l'Inde, à Goa notamment, d'après les méthodes persanes. (Cf. *Industr. Arts*, II, p. 41.)

mêmes ateliers. Son ornementation, également traitée en bas-relief, est un assemblage de rosettes et de feuillages. Le pied est allégé par un grand jour du plus pur style arabe. Les sculpteurs sur bois d'Ahmedabad sont, comme je l'ai dit plus haut, les principaux auteurs de ces jolis coffrets de sandal qui se vendent partout sous le nom de boites de Bombay ou de Surate. Aussi renommés qu'eux sont leurs voisins de Dholera. Les essences qu'ils travaillent ne sont pas indigènes dans le Guzerat, c'est des forêts méridionales que viennent les bois tels que le teck, le shisham, le sandal qui se trouve plus au sud encore.

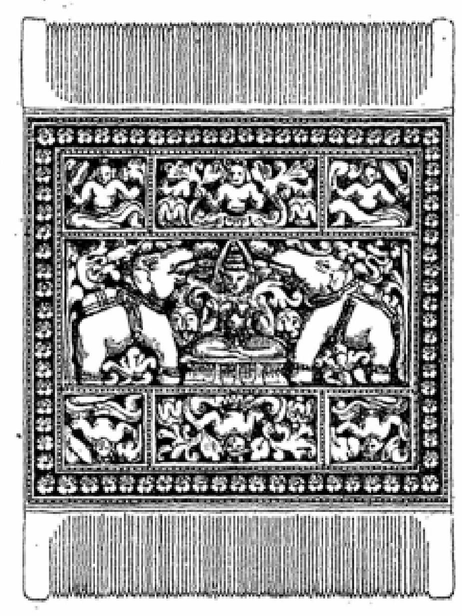


FIG. 79.
PEIGNE EN IVOIRE.
Bombay.
(D'après G. Birwood.)

Non moins habiles sont les ébénistes de Monghyr, dans le Bengale, qui emploient surtout le bois d'un

palmier (*borassus flabelliformis*), si commun dans toute la région indo-malaise, et aussi diverses sortes d'ébène. Un très ancien ouvrage didactique hindou, datant du VIe siècle de notre ère, le *Brihat Sanhitâ*[1], mentionne les principales espèces de bois qui se travaillent le mieux en ébénisterie. Ce sont l'asana (*pentaptera tomentosa*), le syandana (*dalbergia oogeinensis*), le chandan ou sandal (*santalum album*), et sans doute d'autres espèces d'arbres comme on l'a reconnu aujourd'hui : l'haridra, qui est un bois de fer (*mesea ferrea*), le suradaru (*pinus deodara*), le tinduki (*diospyros glutinosa*), le sala (*shorea robusta*), le gambhar ou kasmari (*gmelina arborea*), l'anjana (*michœlia champaca* ou *memecylon tinctorium*), le taka ou tek (*tectona grandis*), le sinsapa ou shisham (genre *dalbergia*). D'autres ouvrages donnent les renseignements les plus détaillés sur les conditions d'après lesquelles on doit accepter ou rejeter les bois[2].

La pièce la plus importante de l'ameublement hindou est le lit. Les matières les plus précieuses ont été, de tout temps, employées pour sa confection, et il y a quelques années les sculpteurs du Travancore

1. Cet ouvrage, qui est un traité d'astronomie, a été écrit par Vahara Mihira, d'après la mention de Radjendralala Mitra.

2. Ces renseignements se trouvent notamment dans le *Silpa Sastra* (Mécanique et Architecture) et dans les *Pouranas*. A côté des prescriptions les plus raisonnables, on voit des mentions telles que celles-ci : « Rejeter les arbres qui croissent près d'une sépulture ou sur un endroit sacré; rejeter aussi ceux qui sont tombés vers le Sud... » Le principe général est de n'employer que les arbres abattus en pleine sève, etc. (Cf. Birwood, *loc. cit.*, II, p. 37.)

en offrirent un, d'ivoire, merveilleusement travaillé, au prince de Galles. Le maharadjah de Kashmir en donna un à quatre colonnes, en argent ciselé, doré par places, avec toutes ses tentures brodées jaune sur rouge.

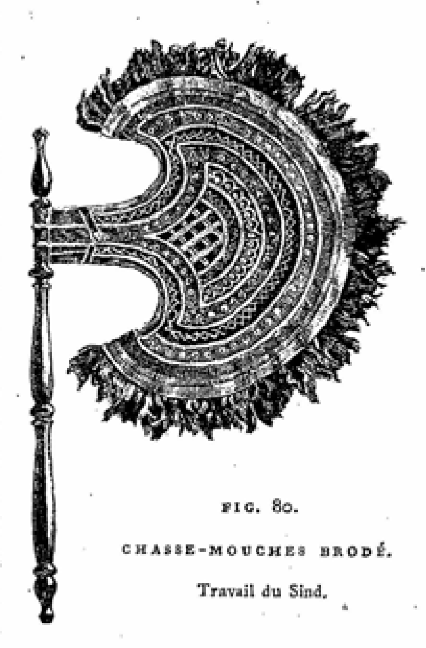


FIG. 80.

CHASSE-MOUCHES BRODÉ.

Travail du Sind.

Birwood a fait remarquer que le lit à quatre colonnes, si commun dans l'Inde actuelle, n'était pas usité aux temps antiques. Le lit d'alors, tel qu'on le voit figuré sur quelques bas-reliefs, était assez semblable à celui des Égyptiens « et au moderne *char-pai* indien, composé d'un réseau tendu sur un cadre en charpente posé sur quatre pieds ». Le char-pai est le lit primitif; que ce soit l'angareb des Arabes ou le vieux lit grec dont les sangles étaient de larges courroies en cuir de bœuf, l'architecture est la même. Son bois est sculpté, incrusté d'ivoire ou laqué, comme cela se fait dans le Sind ou le Penjab.

Le décor qu'a toujours préféré l'artiste hindou, pour orner dignement un meuble ou un coffret, est l'incrustation. Là son habileté semble défier toute comparai-

son, il semble se jouer de la difficulté en couvrant d'une mosaïque extraordinairement régulière et fine des surfaces de plusieurs pieds carrés. Pour quelques roupies, on peut chaque jour acheter de délicats coffrets, des cabinets à nombreuses portes, à tiroirs multiples, dont le bois disparaît sous un revêtement brillant, argenté, diapré comme la peau du plus brillant lézard. Les éléments constitutifs de ces mosaïques, l'ivoire, l'ébène, l'argent, le laiton, toutes sortes de substances taillées en blocs de 2 millimètres à peine de diamètre, s'unissent dans un ajustage exact pour présenter, sur la surface arasée, des dessins d'une délicatesse et d'une régularité parfaites.

A Bombay, l'incrustation se fait surtout en fils d'étain, en ébène et bois du Brésil, en corne de cerf, en ivoire, ces deux matières recevant une teinture suivant le ton qu'on veut leur donner. Des bandes de ces substances sont façonnées en baguettes très fines. Leur section est le plus souvent triangulaire; on les façonne aussi en ronds, en carrés, en losanges. Puis on les unit ensemble de manière à ce que ces sections forment un ornement régulier qui se répétera toujours chaque fois qu'on sciera un faisceau. L'ouvrier a ainsi sous la main un grand nombre d'ornements courants emmagasinés, sans compter les minces filets plats pour faire les encadrements. Birwood nous apprend que l'on vend, aux bazars de Bombay, toutes ces baguettes préparées, prêtes à être employées et répondant à tous les ornements courants, dont les principaux sont : la fleur ronde (*chakar-gul*) ou petite rosace; la fleur à six pétales (*katki-gul*); la fleur à trois pétales

(*tinkonia-gul*), la fleur rhombique (*adhi-dar-gul*) et la fleur carrée (*chorus-gul*). Il y a encore le petit ornement rond (*tiki*) et les ornements en graineté pour les bordures. Au fur et à mesure de ses besoins, l'ouvrier coupe avec une scie fine ces baguettes en minces tranches qu'il dispose côte à côte sur la surface ligneuse préalablement enduite d'une colle tenace.



FIG. 81.
PETITE SCULPTURE EN PIERRE DURE DU RADJPOUTANA.
(D'après G. Birwood.)

Toutes ces boîtes à gants, ces papeteries, ces petites bibliothèques ainsi incrustées en fines mosaïques, représentent les types les plus communs, en Europe, du travail indien. Leur origine est persane. Il n'y a pas un siècle que les Hindous se sont mis à fabriquer de telles mosaïques. Introduites de Chiraz, dans le Sind, d'où elles se sont répandues à Bombay et à Surate, elles sont aujourd'hui d'une fabrication courante en bien d'autres villes, comme Baroda et Ahmedabad. Leurs premiers importateurs furent des gens de Moultan, qui s'appelaient Pershotum Hirabal, et les frères Devidas et Valiram. Ils firent école, ainsi que leurs successeurs, Manoredhas, Nandhal, Lalchand,

Thawardas, Rattasifi, Pranvalab et Narrondas. Birwood, dans une étude très complète[1], a donné les noms de cinquante artisans qui, en 1863, s'occupaient, à Bombay, de ce travail, avec soixante-quinze apprentis. Vers 1880, un des plus célèbres, parmi ces ouvriers d'art, était Franifi Hirzibhai, à Bombay. A Surate, on comptait treize familles se livrant à cette industrie, huit étaient de race parsi, les autres hindoues.

Ces mosaïques ne sont pas un véritable procédé d'incrustation au sens strict du mot : l'incrustation en *tarsia,* telle qu'elle est pratiquée dans toute la région méditerranéenne méridionale et orientale, et même en Sicile, à Girgenti et à Salerne, est surtout florissante en Algérie, en Tunisie, au Maroc. Elle consiste en petits tronçons de filigrane d'argent ou de cuivre, en fragments de corail, d'ivoire ou de turquoise, fixés dans des entailles pratiquées dans un bois dur. Les crosses des fusils marocains en présentent un des plus communs exemples[2], comme aussi les cabinets italiens et allemands des XVIe et XVIIe siècles, où de délicats rinceaux d'ivoire ou de nacre courent sur les panneaux et les montants. Cette industrie, si ancienne, a ses représentants en Inde, notamment à Ahmedabad[3]. Et

1. Cf. *Journal of Bombay Asiatic Society*, vol. VII, 1861-1863.

2. Cette methode d'ornementation pour les armes est en usage dans le Bélouchistan, l'Oman, le Marah et le Hadramaut. Les soudoyés du Sultan de Mascate portent souvent des mousquets ainsi incrustés, comme j'ai pu le voir en 1896. Ces objets sont toujours assez chers, et il semblerait qu'on ne les fabrique plus couramment aujourd'hui. Cf. *Bombay Gazetter*, 1879, p. 139, étude de M. E.-S.-P. Lely.

3. Birwood, *Handbook to the Indian Court*, 1878.

au XVIIe siècle, des ouvriers italiens et français, appelés par les empereurs mogols, répandirent dans le Penjab les procédés d'incrustation de pierre précieuse dans le marbre. Aujourd'hui encore, à Agra comme à Delhi, on fabrique couramment des plats (fig. 75), des plateaux (fig. 76), où l'albâtre retient des dessins courants ou des motifs ornementaux quelconques obtenus par des pierres colorées et polies, tout comme les revêtements du fameux Tadj d'Agra et autres édifices semblables[1]. Mais les objets ainsi décorés ne tardèrent pas à tenter l'industrie des contrefacteurs. On fit de fausses incrustations en plâtre durci, en stuc colorié, comme on peut le voir dans les sépultures royales de Golconde. Dans le Guzerat, le Kattiawar, le Sind, on fabrique de très beaux instruments de musique dont le corps est couvert d'incrustations de nacre et d'argent. Dans le Penjab, à Hushiarpur, on fait encore de belles incrustations

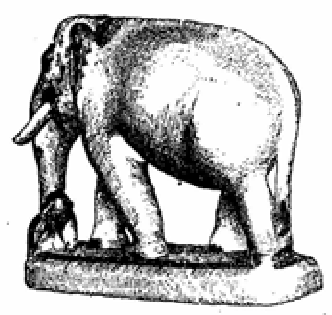


FIG. 82.
ÉLÉPHANT EN MARBRE POLI.
Travail du Radjpoutana.

1. C'est cet édifice, auquel travailla le Français Austin ou Augustin, de Bordeaux, qui fut l'origine de ces incrustations de pierre en Inde. On trouvera dans Birwood, *The Industrials Arts of India*, t. II, ch. 1, une étude très complète sur cette industrie comme sur celle de la mosaïque que les riches Hindous emploient couramment aujourd'hui pour revêtir les planchers de leurs habitations.

d'ivoire sur bois noir, d'après la tradition persane[1].

On entend par travail de Vizagapatam des petits meubles où les applications sont d'ivoire, de corne de buffle ou de cerf, ou de piquants de porc-épic. Cette industrie est très récente, tout comme celle de la gravure sur ivoire avec traits en creux remplis d'une substance noire. Les motifs ornementaux sont européens[2].

En certaines régions de l'Inde, on recouvre les petits ouvrages en bois et même les pièces d'ameublement, comme les lits, avec un vernis laqué qui retient des ornements peints, incorporés, du plus charmant effet.

1. Cf. J.-L. Kipling, *Lahore Guide*, 1876. — Cette industrie de l'incrustation en ivoire, en nacre ou en argent, que ce soit la *tarsia* ou la *certosina* italiennes, est, paraît-il, sur le point de disparaître, au moins dans ses manifestations les plus artistiques. On trouve parfois dans le Sind des violes ou des rebecs ainsi ornés avec une rare perfection, comme celui qui appartient à la femme d'un de nos agents consulaires et que je fis acheter à Mungalpire, en 1896, pour quelques roupies, à un musicien ambulant. Mais ces beaux objets sont rares. Celui-ci est d'autant plus interessant que sa caisse, en bois noir sculpté, reproduit la forme exacte d'un crâne de chameau avec ses cavités orbitaires, élément primitif des anciens instruments à cordes asiatiques. M. Lely (*loc. cit.*) a note que si l'art de l'incrustation grossière subsistait encore en Inde, la pratique délicate tendait à en disparaître, excepté un seul artiste *qui s'entretient dans la pratique de l'incrustation pour instruments de musique*. Le travail hindou, dit de Mynpuri, est celui auquel se rapporterait le mieux cette incrustation de filigrane d'argent dans un bois dur. (Cf. Birwood, *loc. cit.*, II, p. 42.)

2. Un érudit anglais, le docteur Bidie, a fait une étude sur ces objets (*Catalogue des articles envoyés de Madras à Calcutta en 1883*). Il s'agissait surtout de coffrets en bois de santal incrustés d'ivoire travaillé en relief ou chargé de gravures à l'eau-forte avec les traits remplis par un ciment noir. (Cf. Hendley, *Memorials of the Jeypore exhibition*, Londres, 1884, t. I.)

L'industrie des laques a pour siège principal la présidence du Bengale. Les manufactures les plus célèbres actuellement sont celles d'Élambazaar, dans le Beerbhum (division du Bardwam), de Lohar-Dugga, dans le Chotia-Nagpore, et de la région côtière de Parulia, entre Jhalda et Ranchi. La plupart des objets en laque, que l'on trouve dans toute l'Inde, sont fabriqués sur place par des ouvriers nomades venus des régions ci-dessus mentionnées. A vrai dire, il ne s'agit pas là de véritables laques, au sens japonais et chinois, mais bien d'œuvres en bois poli ou en papier mâché, peintes avec des couleurs à l'encaustique et des vernis habilement disposés par couches, dont la succession, bien ménagée, produit un miroitement diapré. Les capsules rondes à couvercle bombé, ou complètement sphériques, s'emboîtant les unes dans les autres, à l'infini, sont une des spécialités du Sind. La plus extérieure est habituellement couverte de larges œillets d'Inde, ou de quelques autres fleurs, ou bien d'animaux comme le paon, l'éléphant, le dromadaire, le bouquetin, l'antilope. Les bordures présentent un ornement courant pris dans un motif d'architecture ou avec éléments végétaux. Les couleurs, franches et tranchées, sont toujours vives et fraîches, imitant souvent les veines du bois, les vermiculations d'un épiderme de fruit, les marbrures d'une pierre jaspée. Les boîtes du Kashmir sont, en général, d'un travail plus fin. Les plus jolies ont la forme d'une tasse à couvercle hémisphérique et reposent sur un plateau creux en forme de soucoupe. La surface pourprée ou couleur de safran est couverte de fleurettes dorées, rehaussées de bleu, de vermillon ; et des médaillons à

contours sinueux, à fond plus sombre, interrompent de temps en temps la monotonie du fond trop chargé. Le parti général du décor est celui des beaux brocarts de l'Inde qu'on retrouve dans les plateaux et les coffrets laqués de Karnul (fig. 152). Dans ceux-ci, l'ornement perd souvent toute originalité et se confond avec les modèles courants en usage dans les soieries occidentales, dès le XVIe siècle, comme on peut le voir ici. Il faut encore mentionner les merveilleux bois et cartons laqués du Penjab et du Radjpoutana, dont de si beaux spécimens sont fournis par ces selles que l'on voit souvent chez les marchands d'armes, et ceux aussi de Sawantwadi et de Mysore. Les fourreaux de poignards et d'autres armes, comme pointes de lances, javelines, les carquois, nous donnent souvent de magnifiques exemples de ces cartons peints et laqués où, sur un fond rose ou vermeil, les fleurs, les rinceaux servent de cadre à des petits personnages, à des animaux peints avec cette grâce originale et singulière par quoi se recommandent les œuvres vraiment indiennes.

FIG. 83.
ÉLÉPHANT ADORANT LE LINGA.
Marbre noir.
(Musée Guimet.)

§ III

LES PETITS OBJETS : L'IVOIRE, LA CORNE, LE CHASSE-MOUCHES ET L'ÉVENTAIL, LES FIGURINES

Je réunis sous le nom de *petits objets*, toutes les productions de l'art indien qui ne rentrent pas dans les catégories coutumières de nos arts décoratifs. Avant de donner un aperçu des industries si importantes de la métallurgie, de la céramique et de la textile, j'ai cru bon de jeter un coup d'œil rapide sur tous ces petits *bibelots*, si l'on me pardonne cette expression familière. Car c'est en eux que se montrent le mieux cette intimité et ce précieux dans le rendu, cette élégance foncière qui font tant aimer l'art indien et lui donnent une des meilleures places entre ceux de l'extrême Orient.

Ici une classification théorique n'est pas possible. Il faut prendre, un peu au hasard, parmi les objets familiers, ceux qui peuvent nous donner le plus de renseignements sur les mœurs et l'état d'âme de la nation. Une pareille énumération ne devrait guère comporter que des figures. Mais il en existe peu. Jusqu'ici, on s'est surtout soucié de nous donner les monuments, les statues, toutes les œuvres de ce qu'on est convenu d'appeler le grand art, et l'on n'y a épargné ni les coûteuses publications, ni les reproductions les

plus exactes. J'ai déjà dit qu'entre toutes ces illustrations, les plus belles étaient celles de G. Le Bon. Malheureusement, ce savant n'a pas eu le loisir d'étudier la petite monnaie de l'art indien. C'est à peine si l'on trouve à glaner quelques figures dans le manuel, mine inépuisable de renseignements nets et précis, où M. Birwood a accumulé les trésors d'une érudition maîtresse d'elle-même. Nos musées ne possèdent rien des petits arts indiens. Celui de la Marine, dont les richesses inconnues du public dorment sous les combles du Louvre, nous présente quelques séries de figurines, mais en dehors de sa très belle collection d'armes indiennes, il ne renferme rien de notable. Le musée Guimet est consacré à l'histoire des religions. Quant à notre colonie de Pondichéry, loin de présenter aux voyageurs un musée comme celui de toutes les villes anglaises de l'Inde, elle n'envoie même plus aux expositions de Paris les quelques objets d'art qui abondent dans ses bazars. Les dispositions générales qui ont régi le musée des colonies, aujourd'hui en magasin, ne permettent pas d'en attendre un résultat utile. La France n'a pas de musée indien, non plus que de musée asiatique. C'est aux particuliers à se pourvoir, à eux de se transporter au musée indien de Londres et d'y considérer ce que peut l'initiative privée en dehors de l'administration.

Je n'ai donc pu figurer que peu d'objets. La plupart ont été recueillis par moi au cours de mes voyages dans l'Inde, alors que je ne songeais guère à m'en servir pour cette modeste publication. C'est ce qui explique la pauvreté des documents se rapportant à certains

arts industriels, comme on le verra dans ce chapitre.

L'ivoire, l'os, le merrain de cerf, la corne de bœuf



FIG. 84. FIG. 85.
FIGURINES EN BOIS HABILLÉES D'ÉTOFFE.
(Bombay.)

et de buffle, l'écaille de tortue, telles sont les principales matières d'où sont tirés la plupart des petits objets d'art indien. Les pierres tendres ou dures, comme la stéatite, le jade, le diorite, les chalcédoines, les

agates, sont aussi employées très souvent, ou bien imitées avec des compositions analogues à nos stucs. Il faut aussi mentionner les bois durs énumérés précédemment, et les pâtes de carton, les mastics à la gomme laque servant à faire les bijoux faux, les agglomérés de sciure de bois et de bouse de vache avec quoi l'on modèle tant de jouets, animaux ou figurines grotesques, qui, une fois secs, sont peints en blanc ou en rose, puis tachetés de macules éclatantes pour la plus grande joie des enfants.

La sculpture en ivoire a été de tout temps florissante en Inde. La matière première est fournie par les animaux indigènes, mais les grands morceaux viennent d'Afrique, où l'éléphant possède des défenses beaucoup plus grandes que son congénère de l'Inde[1]. Les villes les plus réputées pour le travail de l'ivoire sont Amritsir, Patiala et Delhi, dans le Penjab; Bénarès, Behrampore et Murshedabad, dans le Bengale; Surate, Ahmedabad, Damam, Balsar et toutes les places du Guzerat méridional. Il faut encore citer Sattara, dans la région mahratte au sud de Bombay; Travancore, Vizianagaam et Vizagapatam, dans la présidence de

1. On sculpte aussi les défenses de sanglier. (Cf. Th.-H. Hendley, *Memorials of the Jeypore exhibition*, Londres, 1884, I, p. 48.) M. H. Cole a donné une très bonne étude sur la sculpture indienne en ivoire (*Notes on the Simla exhibition of 1881*). Les travaux exécutés en ce genre par les Hindous ne peuvent, quelle que soit leur richesse et leur finesse, rivaliser avec ceux des Indo-Chinois et des Chinois. Hendley a remarqué qu'à mesure qu'on avance vers l'est, la sculpture en ivoire gagne en perfection. Déjà, en Birmanie et en Assam, les œuvres sont d'une exécution plus précieuse.

Madras, et aussi l'île de Ceylan. La Dourga du musée Guimet (fig. 78) est un bon exemple de ces travaux. Mais ce n'est pas à la représentation des dieux que se consacrent le plus volontiers les sculpteurs en ivoire ou en os. Ceux de Surate se plaisent à faire des pièces d'échiquier curieusement travaillées, précieusement



FIG. 86.

POTERIE VERNISSÉE DU SIND.

peintes et vernies, qui produisent un effet riche et élégant. Ils excellent à figurer de petits éléphants richement caparaçonnés, portant un palanquin où se dresse un rajah impassible sous le dais pourpré. Sur le cou de la bête est assis un cornac tenant le couteau à croc qui lui sert à diriger la bête, dont la trompe tendue, les oreilles étalées sont barbouillées de couleurs vives. De pareils sujets sont traités dans les autres villes avec un

art égal, et aussi les jonques chargées de passagers et de rameurs, avec des proues sculptées, pavoisées. Les personnages des deux sexes, les vaches, chères aux Hindous, les tigres et les singes, les paons à la queue éployée, sont les sujets les plus courants. Les dimensions de ces figurines sont toujours réduites.

Quand il s'agit de bas-reliefs, l'artiste fait parfois plus grand. Le modelé est ordinairement peu accusé, le relief assez plat. Scènes mythologiques ou familières, empruntées aux chasses, aux fêtes, figurations d'animaux, se succèdent là comme sur les peignes (fig. 79) ou les éventails, les chasse-mouches (fig. 80), dont les tourneurs fabriquent les manches. Ces ouvriers évident aussi des bracelets, des anneaux, surtout au Bengale, tandis que les mêmes objets façonnés en écaille de tortues ont des articles de Bombay ou du Guzerat. Les ouvriers en laque imitent l'écaille sur les cannes, en enduisant les bâtons de bois, avec des cires colorées et des vernis siccatifs qui prennent, une fois séchés au feu, la consistance de la corne.

Les objets en corne sculptée proviennent surtout de Ratnagiri, de Sawuntiradi. Mais des ouvriers s'adonnent à cette industrie en bien d'autres villes.

Les éventails, les diverses espèces de chasse-mouches, les ombrelles et les grands parasols officiels mériteraient une étude détaillée et complète. Mais cette étude, pour être menée à bien, nécessiterait une connaissance profonde de la plupart des arts industriels, notamment de celui du brodeur. L'ivoire, le bois sculptés, les montures d'orfèvrerie rehaussées d'émaux ou chargées de gemmes, s'associent là avec les plumes

de paon, les tissus brodés, les crins de la queue du yack. Si les éventails les plus simples, qu'ils soient montés sur un long manche ou munis d'une simple poignée, sont faits de fines tigelles de bambou tressées, de fibres de palmier ou même de feuilles entières soigneusement rebordées, couvertes de peintures éclatantes, les plus riches sont de plumes. Par leur forme générale, ils se rapprochent plutôt du *flabellum* antique en forme de cuiller plate, et rentrent dans la catégorie des chasse-mouches. Dans le cérémonial de la cour des empereurs mogols, la nature, la dimension de tous ces objets sont soigneusement définies.



FIG. 87. POTERIE VERNISSÉE DU SIND.

Parmi les productions artistiques en pierre sculptée, il faut citer les figurines du Radjpoutana (fig. 81) et aussi les petits vases. Les érudits anglais ont voulu reconnaître, dans les vases en agate de Baroach et de Cambaye, les fameux vases murrhins dont il est fait si souvent mention dans les auteurs latins. « Les meilleures agates et cornalines, dit Birwood, se trouvent à Ratampur, près de Barouch, et sont importées à Cambaye pour être travaillées en coupes, saucières, manches de couteaux, grains de colliers, et autres ornements. Les animaux sont sculptés dans le chlorite noir à Gaya (division de Patna en Bengale), en marbre blanc ou en gris rougeâtre à Ajmir et en d'autres places du Radjpoutana, et on trouve dans

ces sculptures de pierre la même justesse de rendu que dans les meilleurs ivoires d'Amritsir, de Bénarès et du Travancore. » Les éléphants de marbre blanc ou noir que nous figurons (fig. 82 et 83) avec quelques autres objets de même genre, donnent des exemples de ces petits travaux que l'on fait aussi dans le Penjab et dans le Kashmir, où s'emploie particulièrement le jade. La stéatite et le talc, d'autres pierres tendres, sont travaillés en diverses villes du nord-est et du nord-ouest, à Singbhum, à Mambhum, et surtout dans le Chotia-Nagpore, où de grands gisements de lardite ont fait de la fabrication des vases et des plats une véritable industrie indigène, extrêmement ancienne et toujours florissante. Les sculpteurs du Guzerat, du Kattyawar, sont également réputés, comme ceux d'Agra, qui copient traditionnellement les monuments célèbres de leur ville, réduits à de petits modèles destinés aux étrangers. Il faudrait citer encore les vases, les aiguières, les plateaux que fabriquent, en diverses pierres dures ou tendres, les sculpteurs du Mysore, du Ratnagiri, etc.

Il est bien difficile, sinon impossible, de faire un départ entre toutes les œuvres de la grande et de la petite sculpture, d'autant que ces œuvres, sans distinction de dimensions et d'importance, sortent toujours des mêmes mains. En Inde, le maçon cumule toutes les fonctions se rapportant à l'architecture. Il est tout aussi capable de construire une maison ou un temple, que de modeler les statues en terre, ou de façonner des figurines, et aussi de sculpter la pierre. Il y a cependant diverses catégories parmi ces ouvriers ou

ces artistes. Dans le sud extrême de l'Inde, les *mouchys* ou peintres se chargent de faire les mignonnes statues peintes reproduisant les dieux, les bayadères, les princes et les gens du peuple, et de peindre aussi sur talc ou sur quelqu'autre substance toutes ces divinités à face rouge ou bleue, coiffées de mitres dorées, que l'on trouve couramment dans les bazars de Pondichéry et de Madras.



FIG. 88. POTERIE VERNISSÉE DU SIND.

Les figurines de terre cuite ou de bois enduit d'une pâte peinte comptent parmi les plus charmantes productions du petit art indien. Bien que la plupart de ces statuettes soient fabriquées pour l'exportation, elles n'en sont pas moins exécutées avec un soin et une franchise qui font de toutes les meilleurs spécimens ethnographiques que l'on puisse garder dans une collection indienne. Les statuettes de Bénarès sont, à bon droit, les plus fameuses; elles représentent la plupart des divinités pouraniques. On en fait de toutes matières, en or, en argent, en étain, en cuivre, en bronze, en laiton, en argile, en pierre ou même en bois.

Suivant leur substance constitutive, ces images sont fabriquées par des corps de métiers différents. Celles de métal sont destinées au culte indigène, chaque Hindou en conserve dans sa maison, et la dévotion dont elles sont l'objet n'est pas en rapport avec leurs

dimensions, car la plupart sont très petites, au contraire de celles adorées dans les pagodes. Là, les statues sont toujours d'assez grande taille, notamment celles de pierre, qui sont rarement affectées au culte domestique. Quant aux statuettes en bois, elles ne figurent jamais dans les maisons. Les petites idoles en terre cuite sont de plusieurs sortes. Quand on les destine aux cérémonies sacrées qui se terminent par leur immersion définitive dans le Gange, cérémonies qui nécessitent un renouvellement journalier, on ne prend pas la peine de les cuire. Mais les figurines destinées au commerce d'exportation ou considérées comme jouets, sont en terre cuite. Suivant les régions, elles sont revêtues de petits vêtements en étoffe (fig. 84 et 85), ou bien le modelage exprime tous les détails du costume, auxquels la peinture vient donner les derniers accents.

« Les figures en argile peinte, vêtues de mousseline, de soie et de paillons, sont, dit Birwood, admirablement modelées à Kishnaghur, à Calcutta, à Luknow et à Poona. » Voici deux de ces figurines, que j'ai achetées dans un bazar de Bombay, et qui viennent sans doute de Poona. Chacune de ces deux femmes est d'un type absolument différent. Celle-ci (fig. 84) appartient évidemment à une haute caste. Son teint est clair, de riches bracelets cerclent ses bras et ses jambes chaussées de bas blancs et de babouches brodées, à bec camus. Son petit corsage d'une riche étoffe de soie tracée à carreaux, ses pagnes à larges fleurs claires sur un fond violet, montrent la richesse de sa condition. Artistement drapée dans son écharpe,

qui découvre l'épaule droite, elle paraît s'avancer, d'une démarche un peu lourde de femme opulente, comme pour écouter avec condescendance la prière de quelque inférieur. Pour être pareillement drapée, en voici une autre qui n'a pas la même allure de bourgeoise (fig. 85). La couleur foncée de sa peau, couleur chamois, la pauvre qualité de ses pagnes et de ses voiles en cotonnade et en mousseline rouge, la minceur de ses pauvres anneaux de bras, tout dénote la condition inférieure de cette femme du peuple, qui n'a peut-être pas de caste.



FIG. 89.
CARREAU DE REVÊTEMENT EN TERRE VERNISSÉE.
(Sind.)

Il faut voir chez les marchands hindous les collections complètes de tous ces types, où le soldat tient son sabre appliqué contre son pagne, dont les plis symétriques font songer à une longue fustanelle, tandis que, semblant pirouetter sur son petit socle, la bayadère, ornée comme une châsse, a tout l'air de regarder, sans amitié, un marchand qui, nu jusqu'aux hanches, s'en va avec ses objets de pacotille suspendus aux deux bouts d'une verge courbée comme la palanche d'un porteur d'eau. Le *babou* se reconnaît à son turban à fronton convexe, à ses lunettes d'argent et à son parapluie, toujours mal fermé, serré sous le bras. Tous les types sont là, fidèlement observés et rendus, avec leur allure traditionnelle et exacte, avec ces ajustements qui n'ont pas

varié à travers le temps. En sortant de l'échoppe du marchand d'images vous rencontrerez cet Hindou à grand turban blanc, pareil à ce haut bonnet que le savant Anquetil Duperron fut si surpris de voir coiffer le chef de M. de Le Griz, gouverneur, pour le Roi, des Indes françaises. Le bonhomme paraît, démesurément grandi, s'être échappé de l'armoire où, haut comme la main, il figurait tout à l'heure près d'une mariée qui cachait son nez dans une fleur, comme confuse du luxe inusité de son vêtement. Maintenant le voilà dans la rue avec ses caleçons serrés aux chevilles, son extraordinaire jupon à plis en éventail qui s'épanouit comme soutenu par une invisible crinoline, et sa camisole à taille si courte qu'on la dirait façonnée pour un seigneur du temps de Louis XIII. Et, s'appuyant sur une haute canne à grosse poire d'argent (car ce renflement supérieur ciselé et repoussé n'a pas la forme d'une pomme), l'Hindou parcourt les rues en traînant ses babouches, dont la pointe crochue se relève en un bec de galère qui serait terminé par une floche de soie. De cet homme, habillé aujourd'hui comme l'étaient ses aïeux au temps de Baber, vous pouvez vous offrir pour quelques pennys, le portrait exact. Si nos artisans avaient eu l'idée de fabriquer de pareilles images depuis quelques siècles, et qu'on en eût conservé la série complète, nous n'en serions plus à demander à des monuments figurés les renseignements que des costumiers ignares sont incapables de mettre en œuvre sur nos scènes dramatiques ou lyriques. L'Inde peut disparaître dans un cataclysme, l'histoire de son costume et de ses types ethniques est désormais assurée. Il suf-

fira de réunir toutes les figurines conservées dans les collections privées ou publiques, pour s'en faire une représentation fidèle. Le musée de la Marine, au Louvre, possède tout un bazar indien, de Calcutta, qui mérite d'attirer l'attention. Par le nombre comme par la valeur des pièces, cet ensemble nous donne une excellente idée de la vie indienne prise dans ses manifestations les plus vivantes comme les plus intimes.

Il ne faudrait pas croire que toutes les productions des potiers de Bénarès, de Poona ou de Luknow aient une égale valeur. Les modèles européens sont souvent venus gâter le goût de ces artisans dont la qualité dominante n'est assurément pas l'esprit critique. C'est ainsi qu'à Luknow, dont l'argile est, entre toutes, excellente, les pendentifs, les culs-de-lampe, les vases et autres objets courants sont la copie servile de modèles italiens apportés, il y a des années, sinon des siècles, par ces ouvriers occidentaux que les nababs d'Oude, pour imiter les Mogols, attirèrent à leur cour et employèrent à orner leurs palais ou à tracer leurs jardins[1].

Quelles que soient l'habileté et la bonhomie naïve dépensées par les artisans de toute l'Inde, dans la confection de leurs petites figurines, il ne faut pas en exagérer la valeur artistique. Ce serait s'exposer à plus d'un mécompte. La plus médiocre image sortie des mains d'un choroplaste béotien est supérieure de mille coudées à la meilleure statuette indienne. Et le même reproche peut s'adresser aux figurines de Poona

1. Birwood, *loc. cit.*, p. 56.

vêtues d'étoffes, aux poupées du Coromandel complètement faites de bois enduit de pâte et peintes. Encore que ces dernières prennent parfois, dans leur raideur, dans la rigidité de leurs contours où les pagnes tombent toujours sans plis, quelque chose des figures théoriques de l'Assyrie ou de l'Égypte, elles ne valent guère au delà de l'utilité du document. Au point de vue de l'art absolu — mais considéré aussi dans sa formule la plus étroite — elles sont impuissantes à reproduire la vie, l'expression, l'individualité, ou à donner la notion, même simpliste, de la forme. Une ignorance absolue de l'anatomie, des allures, des aplombs, des proportions, éclate dans ces statuettes. On sent que ces braves Hindous font leur métier sans l'aimer, ils n'aiment pas la forme davantage, et leur pouce ne se promène pas avec amour, comme celui du véritable artiste sur la terre qu'il modèle tout en croyant caresser la forme idéale qui semble toujours fuir sous ses doigts. Cette forme elle-même n'existe pas pour eux. La première chose qui leur manque est assurément le sens plastique. Conscienciеux et appliqués, ils accomplissent, dans toutes leurs minutieuses formalités, les divers actes du métier qu'ils exercent de père en fils, depuis des siècles peut-être, sans que la vie d'un seul jour leur ait apporté une observation de geste ou d'attitude dont ils pourraient profiter. Et c'est avec beaucoup de raison qu'on a reproché aux Hindous de manquer de l'inspiration véritable dans l'art plastique. « Ils semblent, a dit Birwood, n'avoir aucun goût pour la sculpture. Ils atteignent seulement à une reproduction littérale de la forme de l'homme et des

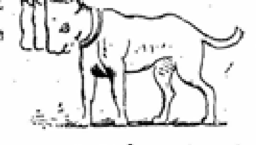
animaux, dans le but de faire des joujoux et des curiosités presque exclusivement destinés à être vendus au peuple anglais... Les représentations, même de leurs dieux, se distinguent seulement par leurs attributs et par les monstruosités symboliques de leur constitution physique, et jamais par une expression quelconque établissant un caractère individuel ou personnel[1]. » Il ne faut pas oublier cependant qu'un pareil reproche peut être adressé à l'art religieux, dans les œuvres courantes, en tous pays, surtout dans ceux qui, comme l'Inde, sont attachés à un rituel formaliste, toujours exact et absolument conventionnel. Dans le fond, l'Hindou n'a jamais su se dégager de l'art religieux, c'est là toute l'histoire de sa grande et petite sculpture.

Les animaux, eux-mêmes, sont traités d'une façon conventionnelle et théorique. Les fabricants de figurines en bois ou en carton peint leur donnent, pourtant, en général, une silhouette ayant du caractère, et toujours une véritable élégance. Mais une fois que la bête est exécutée, ils la chargent de harnachements bizarres ou font courir sur ses flancs des ornements polychromes qui produisent de singuliers effets. Éléphants, chevaux, vaches, antilopes à bézoard, ou toutes autres bêtes, sont harnachés, houssés. Et l'on pense, à voir ces figurines ornées et luisantes, à des réductions de chevaux de bois, tels qu'on les voit dans nos foires. Le rapprochement, d'ailleurs, n'est pas l'effet du hasard, l'origine ici est commune. Les manèges de chevaux de bois primitifs sont une invention orientale;

1. Birwood, *loc. cit.*, p. 57.

les peintures des montures sont restées longtemps les mêmes. Si elles se sont modifiées chez nous, l'Inde en a fidèlement gardé la tradition.

En tout cas, quelle que soit la valeur artistique de tous ces petits objets, ils sont la plupart du temps bien supérieurs au but modeste vers lequel ils tendent, et supérieurs, dans tous les cas, à la bimbeloterie européenne, à l'article de Paris; car, dans nos productions en cet ordre n'apparaît aucune préoccupation artistique. Et c'est peut-être pour cela qu'elles trouvent si facilement des acheteurs.



CERBÈRE.
Poterie indienne de Surate.

CHAPITRE VII

Les Arts décoratifs.

II. — LES CÉRAMIQUES ET LES ÉMAUX.

---

§ I

LA CÉRAMIQUE

S'il est une profession importante, en Inde, c'est assurément celle du potier, qui fabrique indifféremment la vaisselle usuelle, les statues des dieux destinées aux cérémonies annuelles, les briques et les tuiles. En certaines régions, comme le Dekkan, le potier, ou *kumbar,* est un véritable fonctionnaire payé à l'année, et ses fonctions sont héréditaires. Les poteries communes sont, en Inde comme partout ailleurs, façonnées sur une roue horizontale que met en mouvement une forte poussée de la main répétée toutes les cinq ou six minutes. Depuis plusieurs milliers d'années, ces procédés primitifs n'ont pas varié, et les formes des pots et des écuelles sont aujourd'hui les

mêmes que celles des objets figurés sur les plus anciens monuments bouddhiques. Ces terres cuites, rouges, brunes, noires ou grises, sans vernis, représentent les premiers états d'une production dont les manifestations les plus parfaites sont les poteries vernissées du Sind, de Delhi et de Madura. C'est dans le Penjab que les poteries communes sont le mieux travaillées. Les principaux lieux de production sont : Amritsir, Kashmir, Dera-Ghazi-Khan, Dera-Ismaïl-Khan, Gugranwalla, Hazara, Hushiarpour, Jhelam, Kangra, Kohat, Lahore, Ludhiana, Rawalpindi, Shahpour. Dans le Bengale : Sawan (Patna), Bardwan, Ferozepour (Dacca), Dinajpour (Rajshahye). Dans la province de Bombay : Ahmedabad ou Guzerat, et Khanpour, dans le collectorat de Belgaum[1].

Parmi les poteries communes plus ou moins ornées, fabriquées pour l'exportation, M. Baden Powel cite les poteries rouges du Travancore, d'Hyderabad du Dekkan, et celles également rouges, mais vernies, de Dinajpour, les poteries peintes de Kotah, dans le Radjpoutana, les poteries dorées d'Amroha, dans la même province, et celles de Madura et du Sind, qui sont, entre toutes, les plus remarquables, avec celles du Penjab, sur lesquelles nous reviendrons.

Les poteries d'Azimghar méritent une mention particulière à cause de leur ornementation toute spéciale : « La poterie d'Azimghar, dit Birwood, semblable à la plupart des productions artistiques du district de Bénarès et de ceux de l'Est, est généralement médiocre dans

1. Baden Powel, in Birwood, *Industr. Arts*, II, p. 135.

sa forme, pauvre et sans originalité dans son parti décoratif, défauts que fait ressortir sa couleur d'un noir très fin obtenu par la cuisson de la terre avec des tourteaux de moutarde... Les ornements argentés se font par un dessin en creux, gravé à l'eau-forte sur la terre une fois cuite et où l'on met un amalgame de mercure et d'étain. » Ainsi, l'artiste produit-il une sorte de contrefaçon d'incrustation en métal que le ton terne de l'étain fait paraitre très ancienne, et beaucoup d'amateurs prennent les vases ainsi fabriqués pour des récipients de métal noir touché d'argent, erreur que la dureté de la poterie rend plus facile à commettre.

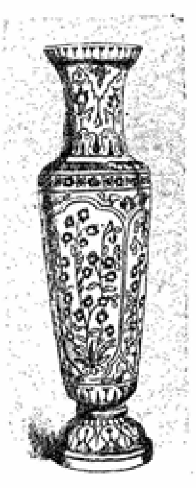


FIG. 90. POTERIE VERNISSÉE DU PENJAB.

L'histoire de la poterie ornée, en Inde, est un chapitre à tirer de l'histoire de la céramique en Arabie et en Perse. Jamais les Hindous n'ont fabriqué de porcelaine ni de faïence; ils ont toujours travaillé les diverses variétés d'argile et appris des musulmans à les revêtir d'enduits brillants et de ces couleurs éclatantes que l'on admire à juste titre dans les poteries du Sind (fig. 86 à 88) et du Penjab (fig. 90). C'est sans doute avec la conquête de Gengis-Khan que cet art s'introduisit en Inde. A en croire une tradition demeurée dans toutes les villes où il fleurit, il serait venu de Chine, en passant par la Perse et l'Afghanistan, par l'influence d'une Chinoise, femme de Tamerlan.

L'art céramique porte le nom de *kasi* en Perse comme en Inde. Et il est établi, chez les Hindous, que la pratique d'habiller les monuments avec des tuiles émaillées, passa en Inde au moment où la Perse fut envahie par les musulmans. Cette pratique ne tomba pas en désuétude, et aujourd'hui encore on fabrique, dans le Sind, des quantités de ces carreaux vernissés dont nous donnons un exemple (fig. 89) provenant de Kurrachee. Ce carreau est d'un beau brun chaud, transparent, à reflets roussâtres et dorés; l'ornement, d'un jaune clair, est fait au pochoir et peut ainsi se répéter indéfiniment. Les artistes de Kurrachee en exécutent de bien d'autres modèles, tous élégants et riches, à teintes vives et tranchées, mais jamais criardes.

Il paraîtrait que ces tuiles vernissées sont d'une fabrication courante et que leur débit est, encore aujourd'hui, considérable. Un marchand de Kurrachee me disait qu'il en avait expédié en Europe (c'est-à-dire en Angleterre), plusieurs milliers pour des amateurs qui voulaient en revêtir leurs villas. Ces carreaux, que l'on fabrique surtout à Bulri et à Saïdpour, sur une épaisseur de 16 à 20 millimètres et 18 centimètres environ de côté, coûtent quelques centimes. Mais ils sont lourds et le transport en triplerait sans doute le prix. On ne saurait cependant en trop conseiller l'emploi pour les décorations intérieures, des salles de bains, par exemple, et pour les revêtements extérieurs.

Nous avons parlé plus haut (p. 95) des palais indiens ainsi habillés, dont celui de Gwalior fournit un si magnifique exemple : « Les tuiles vernissées

antiques, dit Birwood, que l'on peut voir dans l'Inde, appartiennent toujours à des constructions mahométanes; elles varient de style avec l'époque de ces constructions elles-mêmes, c'est-à-dire des tuiles bleu turquoise de la période la plus antique de Patan (1193 à 1254 ap. J.-C.), jusqu'aux tuiles soigneusement dessinées et peintes de la seconde moitié de la période mogole (1556 à 1750). Les mahométans, en étendant leur domination, semblent avoir développé autant de variétés locales de ces tuiles. Le musée indien (de Londres) présente quelques exemples remarquables de tuiles vernissées provenant des ruines de Gaur, l'ancienne capitale musulmane du Bengale, qui fut érigée en un royaume séparé en même temps que Delhi. Mohammed-Baktiar, le conquérant de Bihar, sous Katub-ed-Din, devint, en 1203, le premier roi de la dynastie qui y gouverna jusqu'à l'absorption de cet État par le vaste empire d'Akbar, en 1573. Mais la ville de Gaur était une des capitales fameuses des Hindous bien avant sa prise par les musulmans.

« Les dynasties de Sena et de Bellala semblent y avoir résidé, et, sans aucun doute, comme l'a dit Fergusson (*Hist. of Indian Architecture*, p. 546), elles l'ont ornée de temples et d'édifices dignes d'elle. S'il en est ainsi, comme il paraît probable, quelques-unes des tuiles de Gaur, au musée indien, ne sont pas d'un des styles musulmans quelconques connus partout en Inde; elles ont un caractère hindou marqué, bien distinct de la fabrication musulmane indienne et antérieur à la prédominance des ornements en fleurs chers à la période mogole. On pourrait alors en inférer que

la poterie émaillée se faisait, en Inde, bien avant l'époque de Gengis-Khan... Il n'est pas du tout improbable qu'en certains pays d'architecture en briques, comme le Bengale, les tuiles vernissées aient été employées par les bouddhistes ou les hindouistes avant les invasions musulmanes. »

Les poteries du Sind, dont nous donnons ici quelques exemples provenant de Kurrachee (fig. 86 à 91), sont très peu connues en Europe, où elles mériteraient d'appeler l'attention par leur beau parti décoratif et leur coloration chaude, où le roux, le jaune, le vert et le brun représentent la gamme dominante. Les éléments principaux du décor sont des fleurs, comme le large œillet d'Inde (fig. 86), en des entrelacs, d'ornements courants (fig. 87), ou bien des tiges, des rameaux sont jetés sur la panse d'un vase (fig. 88), où ils se détachent en blanc, en jaune, sur le fond brun à reflets pourprés. A Delhi, on semble préférer les ornements bleu d'outremer courant sur un fond turquoise (fig. 90). Là, ils rappellent par leur ténuité et leur agencement symétrique les dispositions architectoniques chères aux incrusteurs du Penjab (fig. 76).

C'est d'Hyderabad, Hala, Jatta et Jerruck que proviennent les poteries les plus estimées du Sind; on connaît le nom de quelques-uns des artistes, mais on ne sait presque rien sur eux. Ainsi se sont conservés les noms de Jumu, fils d'Osman, à Kurrachee, et de Mohammed-Azim-le-Pathan, de la même ville; de Nar-Mohammed et Kamil, de Ruttu-Wuleed-Minghu, à Hyderabad; de Peranu, fils de Jumù, à Tatta. Les poteries les plus réputées du Penjab sont celles de

Multan qu'illustra le potier Mohammed-Hashim, de Lahore, de Delhi, de Yang.

Par l'entente parfaite de la forme à laquelle est toujours subordonné le décor, par la manière large et heureuse dont est toujours traité celui-ci, par la belle harmonie des couleurs, les œuvres des potiers du nord-ouest de l'Inde se placent bien au-dessus de toutes les autres productions similaires hindoues. Les poteries de Madura, avec leurs doubles réservoirs dont l'extérieur est repercé et travaillé en relief au moyen de moules, n'atteignent pas à la perfection comme celles de Delhi et du Sind, malgré leur belle coloration vert sombre ou d'un brun doré.



FIG. 91.
POTERIE VERNISSÉE.

La technique des potiers en terre vernissée est avant tout traditionnelle, de même que leur métier dépend absolument de certaines « ficelles » de tours de main, de pratiques empiriques que les potiers se repassent de père en fils. C'est ce qui fait que, d'une province à l'autre, on fabrique des objets absolument différents, par des procédés également différents, et qu'on ne peut pas copier les œuvres au dehors des lieux de production. Les potiers hindous mettent tout cela sur la

nature particulière des combustibles employés, ce qui rend impossibles les imitations ou les contrefaçons. Quand ils fabriquent leur émail, ils ne chauffent jamais leur fourneau qu'avec un certain bois qui varie suivant la nature de l'émail lui-même. Le *kanch* se fond avec du bois de câprier *(capparis sodica),* ou kikar parir; mais le *sikka* se fond avec le bois du *ghand (prosopis).*

On connaît les minéraux dont se servent les potiers, on sait comment ils les traitent, comment ils les dosent, on a noté les degrés de cuisson, de calcination; on voit les artistes à l'œuvre, appliquant leurs poudres, mettant les vases au four, mais on ne peut imiter leurs œuvres.

L'homme qui a le mieux étudié les arts industriels de l'Inde, sir G. Birwood, a eu la patience de noter sur place toutes les particularités du travail. Assis dans l'atelier du potier, il y a travaillé de ses mains, et voici le résultat de son enquête :

Parlant de la manière de tracer les ornements sur les vases [1], l'excellent observateur nous montre d'abord l'Hindou plaçant sur la pièce un pochoir en papier dont les vides correspondent aux taches coloriées; puis, armé d'une brosse, remplissant ces vides avec la poudre d'émail que colorera la cuisson et qui est

1. La poterie, avant de recevoir la peinture, est d'abord soigneusement polie, une fois cuite. Elle est alors d'un rouge de brique uniforme. Le potier la recouvre d'un engobe savonneux blanchâtre fait avec de l'argile blanche et du borax, auxquels sont ajoutées des gommes d'acacia et de conocarpus (*Karya-mutti*). Quand les couleurs en poudre ont été appliquées à la brosse, la pièce est chauffée dans un four chauffé avec du bois de *capparis* ou d'un jujubier nommé *ber* (*zizyphus*).

délayée avec du gluten et de l'eau. Parfois les dessins sont tracés librement à la main :

« C'est cette façon libre et impulsive de dessiner et de peindre la poterie qui fait une des principales attractions. La rapidité et l'exactitude de toute l'opération provoquent, chez le spectateur inexpérimenté, une tentation constante d'essayer lui-même. Vous éprouvez la même tentation en regardant travailler un ouvrier indigène. Son artifice semble très facile et ses outils sont si primitifs que vous croyez en pouvoir faire et tout autant et aussi bien que lui. Vous vous asseyez et commencez. Vous manquez le travail. Mais vous voulez en venir à bout et vous travaillez pendant des jours avec toute votre ténacité anglaise, et vous comprenez enfin que la dextérité du patient manouvrier hindou est, chez lui, comme une seconde nature, développée de père en fils, par le travail constant de plusieurs générations appliquées sur les mêmes procédés et les mêmes manipulations. »

Des émaux employés par les potiers du Sind et du Penjab, les plus importants sont les *kanchi*, enduits vitreux, et les *sikka*, qui sont des oxydes de plomb. Les kanchi sont composés de deux parties de quartz blanc, six parties de soude pure, trois parties de borax, une partie de sel ammoniac. Après une première cuisson, on y ajoute du salpêtre, et on fond de nouveau, jusqu'à ce que la matière à employer écume à la surface du liquide. Le kanchi ainsi obtenu est l'*angrezi kanchi* ou verre anglais. Le *desi kanchi*, verre de pays, est composé des mêmes substances, mais le sel ammoniac est remplacé par du sable siliceux.

Les sikka ou oxydes de plomb sont au nombre de quatre. Le *sikka safed* est un oxyde blanc obtenu en faisant réduire du plomb, mélangé à de l'étain, jusqu'à la moitié de son poids. C'est lui qui sert de base aux émaux gris, bleus et verts. Le *sikka zard* se fait de même, mais le mélange est réduit à un quart de son poids; il est la base des jaunes. Le *sikka sharbati* est une litharge; on l'obtient en réduisant du zinc et de l'étain. Le *sikka bal* est un oxyde rouge qui s'obtient en fondant le plomb jusqu'au rouge.

Les enduits vitreux ou vernis blancs sont faits avec un kanchi et du sikka safed fondus ensemble, avec addition de borax et de salpêtre; puis la masse brûlante est jetée dans l'eau froide, où elle se brise en éclats. C'est sous cette dernière forme qu'on l'emploie.

Les bleus s'obtiennent par un mélange de cuivre ou de manganèse, ou de cobalt, avec cet enduit blanc.

Voici, d'après Birwood[1], les couleurs bleues les plus couramment employées, avec les dosages indigènes :

Firoza (bleu turquoise) : 1 ser d'enduit blanc et 1 chittack de cuivre calciné.

Firozi-abi (bleu turquoise pâle) : 1 ser d'enduit blanc et 1/24 de chittack de cuivre calciné.

Nila (bleu indigo) : 1 ser d'enduit blanc et 4 chittacks d'oxyde noir de cobalt.

Asmani (bleu de ciel) : 1 ser d'enduit blanc et 1/2 chittack d'oxyde noir de cobalt.

Halka-abi (bleu de ciel pâle) : 1 ser d'enduit blanc et 1 chittack d'oxyde noir de cobalt.

1. Birwood, *Industr. Arts*, II, p. 142. Cf. dans la Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts, Deck, *la Faïence et la porcelaine*.

Kasni (œillet ou lilas) : 1 ser d'enduit blanc et 1 chittack d'oxyde de manganèse.
Sosni (violet) : 1 ser d'enduit blanc et 1/2 chittack d'oxyde de cobalt et d'oxyde de manganèse.
Uda (pourpre ou puce) : 1 ser d'enduit blanc et 2 chittacks d'oxyde de manganèse.
Khaki (gris) : 1 ser d'enduit blanc et 1/2 chittack d'oxyde noir de cobalt et d'oxyde de manganèse.

Un autre enduit vitreux bleu d'indigo est ainsi dosé :

Poudre de silex	4	parties.
Borax	24	—
Oxyde rouge de plomb.	12	—
Quartz blanc.	7	—
Soude	5	—
Zinc	5	—
Oxyde noir de cobalt	5	—

Pour les enduits vitreux jaunes employés comme base des verres, on dose ainsi la masse à fondre :

Oxyde de plomb blanc	1	ser.
Quartz blanc ou . . . . Meulière ou. . . . . Silex calciné et réduit en poudre.	4	chittacks.
Borax (après fusion).	1	—

Les couleurs vertes principales sont de quatre sortes :

Zamrudi (vert sombre) : 1 ser d'enduit blanc, 4 chittacks de cuivre calciné.
Sabz (vert plein) : 1 ser d'enduit blanc, 1 chittack cuivre.
Pistaki (vert pistache) : 1 ser d'enduit blanc, 1 1/2 chittack de cuivre.
Dhani (vert tendre) : 1 ser d'enduit blanc, 1/128 chittack de cuivre.
Vert indien : 1 ser limaille de cuivre et sulfate de soude.

Des écoles d'art, fondées en ces dernières années par les Anglais, sont sortis d'assez beaux produits, notamment de celle de Djeypour, où l'on s'est efforcé de copier les poteries vernissées du Sind [1]. C'est sous la direction et par l'initiative d'un natif, le Babou Opendro Nath Sen, que les procédés ont été améliorés, surtout pour la poterie dure. Actuellement on emploie pour sa fabrication les matières suivantes, ainsi dosées :

Feldspath	5 sers.
Marbre	1/4 —
Argile de Moultan ou terre à foulon	1 —
Borax	1/4 —
Soude locale	1/2 —
Verre	1 —
Gomme	1/2 —
Sucre candi	1/4 —

Les poteries de ce genre sont faites dans des moules et enduites de feldspath et d'amidon, puis séchées au four. Après quoi on les peint et on le revêt d'un enduit vitreux transparent; on les expose au soleil, on les chauffe enfin dans le four pendant six heures. Les deux couleurs les plus employées sont le bleu et le vert. La première s'obtient par l'oxyde de cobalt, la seconde par l'oxyde de cuivre [2].

Tels sont les procédés les plus usuels chez les céramistes hindous, dont on ne saurait trop louer la technique et les œuvres. Ajoutons, en terminant, que les dessins qu'ils reproduisent depuis des siècles sur leurs vases et leurs plats, sont la répétition, souvent

1. H. Hendley, *Memorials of the Jeypore exhibition*, I, p. 58.
2. Birwood, *Industr. Arts*, II, p. 161.

la plus exacte, de ceux qui couvrent les faïences persanes. Les écoles d'art anglaises ont poussé leurs élèves dans la voie archéologique. C'est ainsi qu'à Bombay ces jeunes artistes peignent sur leurs poteries des scènes empruntées aux fresques classiques d'Ajunta, quand ils feraient mieux de s'inspirer de véritables ornements plus conformes à l'esprit même de l'art de la céramique.

§ II

LES ÉMAUX.

S'il est un art dans lequel les Hindous aient excellé, c'est assurément celui de l'émailleur. Ils y excellent encore aujourd'hui, et, de l'aveu des meilleurs juges, on doit croire qu'ils progressent sans cesse pour le porter vers sa perfection. Au point de vue de la technique, on peut dire que personne ne les a jamais égalés pour la richesse, la profondeur et la transparence des tons, surtout les rouges, pas même les émailleurs de Limoges.

L'industrie de l'émail s'exerce en bien des points de l'Inde, à Bénarès, à Luknow, à Lahore, à Moultan, à Kangra, dans le Kashmir, à Delhi et autres villes du Penjab. Mais c'est à Djeypour, dans le Radjpoutana, que sont établis les artistes les plus habiles; là, depuis des siècles, ils se succèdent de père en fils et

se transmettent les pratiques de cet art si compliqué et si délicat [1].

L'origine des émaux est extraordinairement ancienne et elle est mêlée à l'histoire du verre. D'après une opinion assez plausible, cette origine serait éminemment touranienne [2]. Développé, sinon né chez les Scythes, l'art de l'émail fut par eux introduit en Chine sous le règne de Thaïwonti, sans doute après avoir traversé l'Inde. Dès l'antiquité la plus haute, les Touraniens l'avaient transmis aux Égyptiens, aux Phéniciens, aux Assyriens [3]. Les Sidoniens furent longtemps célèbres pour leur habileté à travailler les matières vitreuses avec lesquelles, non contents de rehausser les métaux, ils contrefaisaient les pierres précieuses. Ils les imitaient si bien que longtemps on se trompa sur la nature véritable de certains objets, qui étaient en verre coloré, comme le *Santo Catino* conservé dans le trésor de la cathédrale de Gênes [4].

Sans avoir jamais beaucoup honoré l'art du verrier,

1. Cf. Hendley, *Memorials, loc. cit.* — S.-S. Jacob et H. Hendley, *Jeypore Enamels*, Londres, 1886, in-f°.

2. Birwood, *loc. cit.*, I, p. 167. On a remarqué que cet art avait été d'abord pratiqué, en Europe, par les Florentins, qui auraient, comme les Scythes du Penjab, une origine touranienne. (Cf. S.-S. Jacob et Hendley, *loc. cit.*, p. 3.)

3. Cf. Labarthe, *Manuel des Arts décoratifs*, et Maspéro, *l'Archéologie égyptienne* (Biblioth. Enseign. Beaux-Arts).

4. Sur le *Santo* ou *Sacro Catino*, qui fut brisé par les Français pendant l'occupation de Masséna, cf. dans la Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts : Gerspach, *la Verrerie*, p. 32. — Cf. la description que donne Hérodote de la colonne ou pilier en émeraude qui éclairait, la nuit, tout le temple de Melkart, à Tyr, et qui était, comme à Gadès, certainement un cylindre en verre creux où brûlait une lampe.

les Hindous ne laissent pas que de le pratiquer avec adresse. Les fabriques du Guzerat et d'autres provinces fournissent l'Inde de petits bijoux, de grains de colliers, de perles colorées, de bouteilles de toutes sortes, sans compter des miroirs et des figurines, des oiseaux. « Les fioles en verre pour l'eau du Gange se préparent beaucoup à Sawansa, dans le district de Pertabghar, en Oude, et à Nagira, dans le district de Bijnur, des provinces du nord-ouest. La plus grande partie de l'eau du Gange, que des myriades de pèlerins emportent de Hardwar dans toutes les parties de l'Inde, est renfermée dans des fioles et des flacons fabriqués par les *manihars* de Sawansa et de Nagira [1]. »

Les menus objets de parure, en verre coloré de teintes vives harmonieusement nuancées, proviennent de Rampour, dont les bracelets de bras et de jambes sont réputés sous le nom de *Rampurmaniharams,* et répandus jusque dans l'Arabie et le Bélouchistan. On en fait aussi à Hushyarpour, à Moultan, à Lahore, à Patiala, à Karnal, à Panipat et en d'autres villes du Penjab, et encore à Banda, Dalman, Luknow, et à Mangrul, à Bagmandi, à Matod, à Mysore, etc.

Mais l'art de l'émailleur est presque complètement confiné à Djeypour et dans le Penjab, d'où les Sicks l'ont répandu en quelques régions de l'Inde centrale, sans toutefois avoir jamais livré les secrets de la fabrication des matières premières. C'est de Lahore que les émailleurs font tous venir ces émaux bruts qu'ils reçoivent en masses vitreuses et opaques élaborées par

1. Birwood, *loc. cit.*, I, p. 168.

les verriers (*manihars*) musulmans. Les plus habiles émailleurs, qui sont ceux de Djeypour, se reconnaissent eux-mêmes incapables de préparer ces émaux [1]. Cependant, depuis quelques années, un ou deux orfèvres de Lahore sont venus se fixer à Djeypour, où ils manipulent leurs matières premières [2]. Mais, ce qui est très fâcheux, l'industrie européenne a réussi à se créer des débouchés jusque dans le Radjpoutana, de telle sorte que les artistes de Djeypour se servent souvent de nos produits ; et cela pour obtenir des résultats absolument détestables, qui devraient les maintenir dans les principes essentiels de la fabrication indigène. Tout ce que l'Europe touche ou influence, en Inde, dans quelque branche d'art que ce soit, perd, du coup, à ce contact, ses meilleures qualités. Les bleus français, employés à Djeypour, ont donné les plus mauvais effets. Et il n'y a pas là à arguer, comme le font nos industriels, de l'incompétence des ouvriers hindous, car on peut dire, sans parti pris, qu'il n'y a nulle part, à Paris non plus qu'ailleurs, d'émailleurs capables de rivaliser avec ceux de Djeypour, et d'établir ce plat extraordinaire, offert au prince de Galles, et qui, par ses dimensions comme

1. Ils les faisaient aussi venir de Delhi, d'après M. E. Sénart : « Détail bizarre et caractéristique, ces habiles ouvriers de Jeypore ignorent le secret de leurs couleurs, ils les obtiennent de Delhi, où leur art est pourtant cultivé avec bien moins de talent et de succès. » (*Gazette des Beaux-Arts*, 1er janvier 1890, p. 48.) — Les émailleurs de Delhi sont, semble-t-il, en progrès, les dernières expositions de l'Inde l'ont prouvé. (Cf. S.-S. Jacob et H. Hendley, *loc. cit.*).

2. S.-S. Jacob et H. Hendley, *loc. cit.*

par son travail, demeure le type de productions qu'on ne pourra jamais surpasser[1]. « Même à Paris, a dit Birwood, on ne peut émailler l'or en tons rubis ou corail, vert émeraude ou bleu saphir, bleu turquoise, comme à Djeypour, Lahore, Bénarès et Luknow[2]. »

Dans les émaux indiens, le parti décoratif, la beauté du dessin sont à la hauteur de la perfection de la technique et de la beauté des couleurs; ces qualités existent dans les œuvres modernes comme dans les œuvres les plus anciennes. Mais dans celles-ci se retrouvent les éléments ornementaux primitifs, que

1. Ce plateau d'or, la plus grande pièce émaillée en champlevé qu'on ait jamais produite, a demandé six années de travail; il est exposé au South Kensington Museum. Les couleurs sont, par endroits, d'épaisseurs inégales, et gâtées par des soufflures, accidents inévitables dans un objet d'une telle dimension, et peint de teintes aussi nombreuses. Il a fallu le remettre dix fois au feu, et trois fois on a dû le refaire complètement. Son poids d'or est de 3,000 roupies (environ 4,800 francs), somme à laquelle il faut ajouter l'intérêt des espèces pendant les six ans qu'a duré le travail, soit 1,500 roupies (environ 2,400 francs). Ce plat a été exécuté par Ram Shing, frère de Kishan Singh, mort vers 1882.

2. Birwood, *loc. cit.*, p. 166. — « L'émail de Jeypore est très différent de celui de Limoges, dans lequel la jolie teinte rouge n'est pas obtenue. La teinte qui se rapproche le plus de ce beau rouge indien est, dans la magnifique collection du musée britannique, le rouge orangé de la robe d'un homme qui se trouve près de la croix dans un crucifiement de Jean de Court, vers 1550. » (S.-S. Jacob et H. Hendley, *loc. cit.*) Et les mêmes auteurs disent à l'appui de la tradition touranienne: « Les traces d'un émail rouge très semblable à celui de Jeypore se retrouvent sur une paire de mouchettes faites en Italie, sous Henri VIII, pour le cardinal Bainbridge, œuvre intéressante en tant que travail probablement touranien ». *Id., ibid.* L'habileté à obtenir la plus belle teinte rouge, comme la plus pure, est d'ailleurs, en Inde, le criterium de la valeur d'un émailleur.

ce soient des motifs géométriques, des entrelacs, des palmes ou des pyramides avec oiseaux affrontés, les fleurs typiques comme la marguerite assyrienne ou l'œillet d'Inde, tous empruntés aux arts de l'Assyrie et de la Perse. Dans les productions plus modernes « les petites plaques d'or se couvrent d'un émail du dessin le plus délié, du ton le plus brillant : animaux, fleurs, arabesques, où les rouges ont un éclat et une profondeur admirables, où les bleus profonds se détachent sur des blancs éblouissants[1] ».



FIG. 92.
VASE EN CUIVRE ÉMAILLÉ.
(Delhi.)

Il semblerait, toutefois, que certaines œuvres anciennes n'aient jamais été surpassées. Le savant directeur du musée de Lahore, M. Kipling, rapporteur à l'Exposition de Djeypour, en 1883, a signalé un fourreau de poignard prêté par le maharadjah, et quelques autres pièces, parmi lesquelles un poignard appartenant au maharadjah de Jhallawar, encore que du plus beau travail persan, n'apparaissait pas à son avantage. « La supériorité du travail indien, même sur cet exemple remarquable, était incontestable ; elle était due à l'emploi judicieux des couleurs primitives pures, harmonisées

1. E. Sénart (*Gazette des Beaux-Arts*, 1er janvier, 1890, p. 48).

avec ce talent que possède seul l'artiste indien, et employées au lieu d'une gamme de teintes plus basses. »

La pièce la plus remarquable comme la plus ancienne de l'art de l'émail en Inde, est le bâton d'appui[1] du maharadjah Man Syngh de Djeypour, vice-roi de Caboul, un des plus grands personnages de la cour d'Akbar dans la seconde moitié du xvie siècle. Haut de cinquante-deux pouces anglais, ce bâton de cuivre est habillé par trente-trois cylindres en or et surmonté d'une traverse en jade vert incrusté de pierres précieuses. Le revêtement d'or est émaillé avec le plus grand soin, à figures d'animaux, mêlées à des fleurs ou courant dans de véritables paysages. « Les figures sont exécutées soigneusement



FIG. 93.
VASE EN ÉMAIL.
(Djeypour.)

1. Ces bâtons à béquille sont de fortes cannes que portent habituellement les dévots hindous pour se reposer à demi assis sur la traverse, dans les circonstances où ils sont obligés de rester longtemps debout, au cours de certaines cérémonies religieuses. Il en existe aussi de plus courts pour permettre de se tenir complètement assis. Les bâtons de la première catégorie sont portés surtout par les princes et les grands dignitaires qui assistent aux *Durbars* des empereurs de Delhi, sans avoir droit à un siège. Ceux qui ne sont pas assez heureux pour pouvoir s'adosser à un pilier, pendant les longues heures de la représentation officielle, emportent avec eux une forte béquille en fer pour en user comme d'un siège très haut. Certains de ces bâtons contiennent une épée ou un pistolet, car « un dévot en Inde est souvent en dangereuse compagnie ». (H. Hendley, *le Damasquinage en Inde.*)

par un homme qui a évidemment bien étudié la nature. Les couleurs sont remarquablement pures et brillantes, et l'œuvre est exécutée avec un talent plus égal que dans les productions modernes. »

Les procédés des émailleurs indiens ne diffèrent pas, quant aux principes, de ceux usités en Occident. Ce sont ceux par lesquels on fait les émaux cloisonnés ou les émaux champlevés. Dans les premiers les motifs sont arrêtés par une mince cloison faite en un fil plat de métal recourbé à la pince, suivant les contours du dessin. Ces cloisons délimitent ainsi autant de compartiments où l'on dépose l'émail en pâte avant de faire cuire la pièce. Dans le second procédé, les champs à remplir d'émail sont creusés, au burin, dans la pièce de métal, et guillochés avec soin pour donner meilleure prise à la matière et aussi pour varier les effets de lumière.

Les émaux champlevés et les émaux cloisonnés ne représentent, en somme, que deux variétés d'un même système où la matière vitrifiée est sertie dans des contours de métal. Il en est d'autres, qui sont plus modernes et qui résultent soit d'une peinture appliquée directement sur la plaque de métal comme dans la peinture sur faïence, soit d'une peinture translucide appliquée sur un fond de métal préalablement ciselé, guilloché, repoussé ou gravé.

Les émailleurs hindous cultivent surtout le champlevé et le cloisonné, mais, quand ils font des bijoux, ils emploient aussi les émaux translucides, et cela avec un art tout particulier. Dans certains objets, d'une valeur exceptionnelle, toutes les ressources dont dis-

posent et l'émailleur et le joaillier, viennent concourir au décor. On a pu voir, exposée au musée indien de Londres, une tasse d'or, avec sa soucoupe et sa cuiller, offerte jadis à la femme d'un vice-roi des Indes, Lady Mayo. La cuiller est un exemple typique du « luxe asiatique »; son cuilleron est taillé dans une seule émeraude, et le manche est travaillé et émaillé à miracle. Birwood a pu dire avec raison que cette cuiller est la plus exquise, parmi toutes ses sœurs en joaillerie, au monde. Avec la fameuse gondole en or du prince de Galles où un paon étale sa queue couverte d'émaux bleus et verts, plus brillants que les pennes de l'oiseau vivant, ce petit service suffit à la gloire des émailleurs de Djeypour.



FIG. 94.
PLATEAU.
(Émail de Djeypour.)

Les émaux, suivant qu'ils sont appliqués sur l'or, l'argent, le cuivre, sont fabriqués d'une manière différente, et ils n'occupent pas les mêmes ouvriers, ne se font pas dans les mêmes villes. A Djeypour, à Ulwar, à Delhi, à Bénarès, on émaille l'or de préférence. A

Moultan, à Bahawalpore, à Kashmir, à Rungra, à Lahore, à Hyderabad du Sind, à Kurrachee, à Abbotapad, à Luknow, on émaille plutôt l'argent ; de même qu'à Kashmir « les vases, les aiguières de cuivre ciselé se parent ainsi de belles teintes bleues parmi lesquelles ressortent les arêtes du métal doré[1] ». Les émaux sur cuivre se font aussi à Delhi et autres villes du Bengale. D'ailleurs toutes les productions courantes, à bon marché, fabriquées pour l'exportation, sortent des ateliers de Djeypour, comme ces vases (fig. 93) et ces plats (fig. 94) en imitation du Japon, que l'on voit de temps à autre arriver sur les marchés d'Europe. A Delhi, on incruste des émaux blancs, bleus, noirs, sur des petits vases de cuivre doré couverts de dessins saillants en filigrane (fig. 92), dont quelques-uns rappellent certaines productions de la vieille Égypte. De même à Moultan, où des plateaux en cuivre rouge sont couverts de beaux émaux translucides noirs et bleus. Le métal que travaille avec le moins de plaisir l'émailleur est assurément l'argent, à cause des difficultés de la cuisson, difficultés que ne compensent pas suffisamment les beaux tons rose saumon que peut prendre l'émail appliqué sur ce seul métal. Sur le cuivre seul s'appliquent le noir, le blanc et le rose. Les diverses notions techniques se rapportant à l'émaillerie en Inde ont été données en détail par M. Baden Powel[2].

Les émailleurs les plus fameux de l'Inde sont assurément ceux de Djeypour. Les principaux d'entre eux

1. E. Sénart, *loc. cit.*, p. 48.

2. Baden Powel, *Handbook of the Manufacture of the Punjab.* — Cf. S.-S. Jacob et H. Hendley, *loc. cit.*, p. 15.

sont tous d'origine sicke. Se succédant de père en fils dans leur métier de *minakar*[1], protégés par la cour des rois radjpoutes, ils ne peuvent suffire aux commandes qui leur arrivent de toutes parts et ne travaillent guère pour l'exportation. En tout cas, ils ne sont jamais en rapport avec le public, car, à défaut des princes, c'est des gros orfèvres qu'ils reçoivent directement les ordres.



FIG. 95. CUIVRE ÉTAMÉ ET NIELLÉ. (Mouradabad.)

Hendley a tracé le tableau le plus exact de l'atelier d'un émailleur indien. Il nous fait pénétrer chez Kishan Singh, un des plus fameux artistes de Djeypour, mort il y a quelque quinze ans.

« Dans la maison de Kishan Singh, le père travaille dans une chambre au rez-de-chaussée, et, pour l'aider dans la surveillance du fourneau, les femmes de la famille, qui vaquent à leurs occupations dans la cour centrale, viennent de temps en temps

1. Un vieux chroniqueur du règne d'Akbar, Aboul-Fazl, a donné de précieux renseignements sur les minakars de la cour du Grand Mogol au XVI[e] siècle. Le minakar doit émailler les coupes, les flacons et les bagues. Quand il aura peint avec les émaux la plaque de métal, il la mettra au feu deux ou trois fois. Pour un tola d'or qu'il émaillera, il prendra seize danis (les deux cinquièmes d'une roupie), et pour un tola d'argent, sept danis, etc. (Cf. *Ain-i-Akbari*) (Institutions d'Akbar.) Ce souverain fit tout pour développer les arts, comme pour établir la paix religieuse. G. Le Bon a donné (*Civilisations*, p. 103) une très belle reproduction d'une miniature indo-persane représentant la figure intelligente et narquoise du grand empereur.

entretenir le feu. Les fils et les petits-fils du maître se tiennent dans un appentis, sur le toit. Là, ils s'occupent de peindre avec l'émail les divers ornements. Les fils se chargent des pièces difficiles, laissant aux enfants plus jeunes, âgés de sept ou huit ans, les petits médaillons ou autres articles peu importants sur lesquels ils commencent de s'exercer. Chaque artiste est assis sur le plancher, en face d'une chaise basse où, sur une longue palette de cuivre, à dépressions formant godets et disposées sur une rangée, sont préparées les couleurs fraîches. A côté de la palette sont les couleurs sèches, les instruments et les divers produits usuels.

« Dans les murs de la chambre sont ménagées des niches où les dessins rares et anciens, les objets de prix et les provisions d'émaux reposent enveloppés dans des chiffons. Une porte solide, de bois sculpté, défend la maison et ses habitants des hasards de la rue, des voleurs et, aussi, des visiteurs trop curieux. »

La division du travail est rigoureusement observée. Pour toute pièce à établir, les dessins sont d'abord tracés par un premier artisan, le *chitera*. C'est lui qui garde les recueils de documents, les livres de poncifs; c'est lui qui reçoit les clients, qui leur montre les modèles parmi lesquels ils auront à faire leurs choix. Puis l'orfèvre, ou *sunar*, entre en scène. Il prépare la pièce, la polit, en arrête le dessin, et il la remet au graveur, *gharai*. Tous ceux-ci ne sont pas émailleurs, ils sont des employés subalternes qui n'appartiennent pas à la race sicke, mais à des castes hindoues telles que celles des orfèvres et des charpentiers sculpteurs. Le *gharai* grave la plaque de métal; au moyen de

pointes en acier et de burins, il creuse les cavités où sera déposé l'émail, en guilloche les talus et les fonds, polit la surface saillante avec un brunissoir en agate. C'est alors que commence le travail de l'émailleur ou *minakar*. Le maître applique les émaux avec un couteau, les disposant suivant leur degré de fusion, en commençant par ceux qui sont le moins fusibles. Chaque masse d'émail a été soigneusement pilée dans un mortier d'acier, puis dans un petit mortier d'agate, amalgamée avec une dissolution gommeuse. Quand les émaux disposés dans les entailles du métal ont perdu leur humidité, quand ils ont pris corps, quand le fourneau d'argile est surchauffé, une plaque d'acier est posée directement sur la braise incandescente. C'est cette tôle qui recevra les pièces à cuire. A ce moment, l'artiste doit déployer toute son atten-



FIG. 96.
POT EN CUIVRE NIELLÉ.
(Mouradabad.)

tion; le moindre retard, la moindre négligence peut amener des accidents presque toujours irréparables. S'il faut près d'une minute pour vitrifier le blanc, le rouge en demande beaucoup moins, c'est la teinte qui doit rester le moins longtemps au feu, tant elle est délicate ou fugitive. Aussi fait-on cuire d'abord les blancs, puis les bleus, les noirs, les jaunes, les roses, les verts et, en dernier lieu, les rouges.

Si, par un accident quelconque, une couleur vient à se gâter, à se boursoufler, on retire la pièce du four et on ajoute à l'émail manqué un peu d'alun comme fondant. On la remet alors au feu. Mais ce remède ne réussit pas toujours, et il vaut mieux, la plupart du temps, recommencer le travail. Souvent les défauts n'apparaissent qu'après le polissage, lorsque les émaux sont devenus lisses sous la poudre de corindon dont on les frotte. Il faut alors chauffer la pièce, enlever le mauvais émail, nettoyer en plongeant dans une solution acide de tamarin.

Tous ces soins méticuleux expliquent, avec toutes les mauvaises chances auxquelles ils ne peuvent pas toujours obvier, la valeur toujours élevée des émaux indiens, valeur dans laquelle il faut comprendre l'intérêt de l'or et de l'argent employés comme matière première.

Les émaux de l'Inde concourent à toute espèce de décoration, depuis celle de la vaisselle de luxe jusqu'aux rehauts des joyaux. Les montures des armes, les pièces de harnais sont très souvent émaillées. Quant aux articles d'exportation, tels que porte-cigarettes, boîtes à allumettes, pommes et becs de canne, ils sont

de vente courante dans tous les magasins de Bombay ou de Calcutta. Leurs prix élevés ont pour cause l'avidité des intermédiaires et l'ignorance où est la plupart du temps l'acheteur de leur valeur véritable. Les mar-



FIG. 97.
PLAT EN CUIVRE NIELLÉ.
(Travail du Kashmir.)

chands hindous ou persans sont les plus retors et les moins consciencieux entre tous ceux du monde; il faut y regarder à deux fois avant d'accepter les bijoux sur leur prétendue valeur d'aloi.

On fabrique dans l'Inde d'autres espèces d'émaux, qui sont des contrefaçons ou des imitations extrêmement ingénieuses et toujours du plus bel effet. Ceux

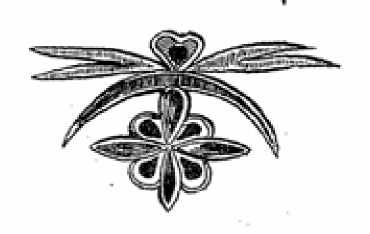
de Pertabghar, dans le Radjpoutana, jouissent d'une réputation méritée. Sur une plaque d'or est fondue une couche du plus bel émail vert émeraude, assez épaisse. Avant qu'elle soit complètement refroidie, on applique dessus une mince feuille d'or découpée à l'avance suivant un dessin arrêté. Quand l'émail est durci, on termine le travail en donnant de l'accent aux ornements et aux figures avec la pointe, le burin et le ciselet. Parfois même, une partie de ce travail se fait sur l'or, alors que l'émail est encore mou, et les contours en creux du métal s'enfoncent dans la masse vitreuse. Les artistes de Pertabghar font ainsi de magnifiques coffrets dont les panneaux portent, en bas-relief d'or bruni courant sur l'émeraude, des scènes de chasse, de guerre, des épisodes mythologiques, des animaux, des plantes, du dessin le plus précieux. A Ratam, dans l'Inde centrale. on fabrique de pareils émaux, mais l'or y est dispose sur un fond bleu.

Les cuivres niellés et peints, et souvent étamés, de Mouradabad et de Kashmir sont, parmi les objets communs, les plus élégants de l'Inde. Un enduit rouge, vert, noir, remplit les cavités creusées au burin ou circonscrites par les ornements courants relevés par le repoussé. Comme dans le joli petit vase à couvercle (fig. 95) que j'ai rapporté jadis, les incrustations de couleur courent sur l'étain travaillé au poinçon et découvrant par places le cuivre, qui est pareillement guilloché. Dans cet autre pot (fig. 96) de cuivre jaune, l'enduit coloré court parmi des entrelacs réservés à l'eau-forte et des ornements saillants repoussés. Ailleurs, comme dans certains plateaux du Kashmir, le

cuivre semble peint avec un émail à froid d'une solidité extrême (fig. 97) et d'un assez beau lustre. Les cuivres niellés de Mouradabad sont ordinairement mats. On les imite beaucoup en Europe, notamment dans les réservoirs des lampes, et une industrie anglo-indienne fabrique, au Kashmir, des objets de ce genre sur des formes sino-japonaises qui sont du plus triste effet.

Les nielles de Mouradabad rappellent beaucoup, par les procédés employés comme par l'effet produit, certaines armures peintes *à la tempéra* sur gravure à l'eau-forte, et dont une salade du musée d'artillerie nous fournit un bel exemple [1].

1. Elle a été reproduite par nous dans la *Gazette des Beaux-Arts*. (Cf. notre étude sur le musée d'artillerie, 1893.) — Cette salade appartient à une armure du musée de Vienne, qui a été figurée, en 1894, par Wendelin Bœheim. (Cf. dans la *Gazette des Beaux-Arts*, notre étude sur l'*Armeria de Madrid*, 1894.) Elle a été faite pour un Radziwil, duc d'Olyka, à la fin du XVIe siècle. Il semblerait qu'au siège de Malte par les Turcs, un peu avant, le grand maître Parisot de La Valette en portait une pareillement peinte en rouge.



CHAPITRE VIII

Les Arts décoratifs.

LES MÉTAUX, LES BRONZES, LES CUIVRES ET LES ÉTAINS.

Les Hindous ont été, de tout temps, d'excellents métallurgistes, à tel point qu'on leur a souvent fait honneur d'avoir inventé l'art d'extraire et de travailler les métaux. Toutefois, l'on ne sait rien de positif sur le développement, ni même sur l'apparition de la métallurgie en Inde. On ne sait même pas s'il a jamais existé en cette contrée un âge du bronze proprement dit qui ait précédé celui du fer. Le cuivre et le bronze furent d'un usage courant parmi les Indiens dès la plus haute antiquité, et cependant on n'observe pas qu'ils aient jamais enterré d'objets en bronze avec leurs morts, quand, au contraire, on trouve des ustensiles de fer assez fréquemment dans les sépultures[1]. Nous avons dit, au début de ce manuel, que l'âge des monuments mégalithiques de l'Inde était impossible

1. Fergusson, *Monuments mégalith.*, *op. cit.*

à établir d'une façon certaine, puisque les populations actuelles, comme les Karombers et les Khassias, en élèvent encore et que beaucoup de ces peuplades sont réputées, depuis les temps les plus reculés, pour leur habileté à fabriquer la vaisselle de cuivre.

§ I

LES ALLIAGES, LES PROCÉDÉS DE FABRICATION.

Les Indiens emploient peu le cuivre pur et assez rarement le bronze, au sens exact du mot, pour les objets d'un usage courant. Si les musulmans se servent plutôt de vaisselle de cuivre, réservant l'argent pour les vases à boire, les Hindous lui préfèrent toujours le laiton, et c'est cet alliage qui constitue la matière première universellement mise en œuvre pour les vases, les plats, les cuillers, les chandeliers, les lampes et tous les instruments usuels. L'étain pur ou même le cuivre étamé n'est guère d'usage, on ne se sert de ce métal que pour certaines images religieuses. Il est cependant des régions où l'on étame des gobelets et des assiettes.

Les autres alliages sont le métal de cloche et divers bronzes dans la composition desquels entrent, en proportions variables, l'étain, le zinc, l'or et l'argent, et même, comme à Bénarès, le plomb, le mercure et le fer, associés au cuivre. Ce mélange des huit métaux est considéré par les Hindous comme une substance

d'une rare valeur et comme « l'alliage le plus parfait[1] ».

On a voulu voir dans l'alliage indien de cuivre et d'or un analogue du bronze de Corinthe *(æs Corinthium)*, dont parlent les auteurs latins[2]. Enfin, il faut noter que les *bronzes foncés* de l'Inde ne sont pas un alliage de cuivre et d'étain, alliage que les Hindous considèrent comme impur, mais qu'ils sont toujours faits de cuivre pur[3].

Les cuivres de l'Inde sont le plus ordinairement fondus, mais souvent aussi ils sont martelés ou façonnés au tour avec des mandrins brisés. Cette dernière fabrication est surtout destinée aux vases chargés d'ornements repoussés, puis ciselés. Ils sont naturellement beaucoup plus minces que les objets fondus. Ceux-ci sont souvent profondément gravés à la pointe et au burin, ciselés, et aussi incrustés d'autres métaux plus ou moins précieux, ou bien niellés comme les cuivres de Mouradabad, dont nous avons déjà parlé.

La vente se fait toujours au poids, avec une petite différence en plus pour le travail, différence qui varie naturellement suivant la finesse et la complication de ce dernier. Les fondeurs ou chaudronniers en cuivre sont une des corporations les plus importantes de l'Inde, étant donnés les nombreux usages de leurs produits dans un pays où l'on ne se sert guère d'autre vaisselle. Ils font, en outre, aussi bien les statues religieuses que les luminaires, les cloches, les revêtements de portes, etc. Cette industrie a ses représen-

1. Birwood, *Industr. Arts*, p. 155.
2. *Id.*, *ibid.*
3. *Id.*, *ibid.*

tants dans l'Inde entière; il y a cependant des centres de production plus importants les uns que les autres.

Dans le Penjab, les places principales sont Karnal, Amritsa et Lahore. Bénarès est, à ce point de vue, le plus grand marché de l'Inde entière, surtout pour les statuettes de divinités que tous les Hindous conservent dans leurs maisons. Ce commerce religieux a transformé en bazars les entrées de la plupart des pagodes de la ville sainte, comme jadis le temple de Jérusalem était envahi par les marchands de colombes qui y installaient leurs tables et leurs tréteaux. Il n'y manque pas davantage les changeurs trafiquant sur les espèces impures qu'on leur passe contre la monnaie sainte. Une dame qui a beaucoup observé la vie indienne, miss Gordon Cumming, rapporte « qu'il est impossible de passer à travers les bazars de cette ville sans se rappeler les descriptions de la vaisselle du temple de Jérusalem : des pots et des bols, des pelles, des mouchettes, des cuillers, des fourneaux, des lampes, des chandeliers et d'autres objets de toute espèce, d'or ou de laiton, que l'on peut continuellement nettoyer[1] ».

« Ici, continue l'auteur anglais, en plein soleil, ce sont des étalages encombrés de toute sorte d'ouvrages en laiton pour les besoins des adorateurs. Les grilles et les cuillers étranges, les candélabres et les lampes, les vases et les tasses, et des milliers d'objets dont nous ne connaissons ni le nom, ni l'emploi, mais que leurs

1. Birwood, *Industr. Arts,* I, p. 154. — Cette vaisselle de cuivre peut servir toujours, sans devenir impure, pourvu qu'on la lave après en avoir usé, au contraire de la vaisselle de terre, qui doit être brisée à chaque fois qu'on y a bu ou mangé.

possesseurs se mettent à nettoyer jusqu'à ce qu'ils brillent. Au milieu de ces occupations, parmi ces échoppes bruyantes, se trouve le temple de Dourga, en grès rouge, bien sculpté de la base jusqu'au pinacle et habité par des moines. Dans l'autre rue, c'est un autre temple dédié à la même déesse; il est rempli de paons, qui brillent, tandis qu'au-dessus de tout s'élèvent les dômes étincelants du grand temple doré de Siva... »

Le grand bazar du cuivre, à Bombay, est presque aussi animé : plus de 1,000 ouvriers y travaillent et y vendent leurs produits. Et dans la même ville on trouve des objets en cuivre, dans beaucoup d'autres bazars. Dans la province, un commerce presque aussi important se fait à Ahmedabad, à Nassik, à Poona. La première de ces villes est réputée à bon droit pour ses produits très bien travaillés, faits en un alliage de trois parties de zinc pour quatre de cuivre. Sirsangi, dans le collectorat de Belgaum, tient les meilleures sonnailles pour les vaches, comme Bardwan et Midnapour, du Bengale, fournissent les articles si estimés sous le nom de *vaisselle de Kansha*. Dans le sud de l'Inde, on doit citer Maddagiri, Nadamangalam, Karataghisi, Velore, Arni, Madura; Tanjore, célèbre par ses superbes cuivres incrustés, gravés et ciselés; Madras, où se fondent les plus belles cloches.

§ II

LES OBJETS USUELS, LES VASES, ETC.

Les formes des vases indiens sont toujours élégantes et simples. Excepté dans les contrées où elles ont été influencées par les traditions arabo-persanes, on peut dire que, partout, elles sont restées les mêmes et n'ont point varié depuis des milliers d'années. Un exemple typique de ce respect des modèles établis nous est fourni par la panelle qui fut découverte à Kundlah en Koulou, dans une vieille grotte bouddhique. Elle peut dater du IIIe ou IVe siècle de notre ère, et cependant elle a et le même galbe et les mêmes dimensions que tous les *lotas* ou panelles actuellement fabriquées dans l'Inde (fig. 98). Mais les gravures qui couvrent sa panse ronde et représentent quelques épisodes de la vie du Bouddha, suffisent, par leur style, à prouver son ancienneté[1].



FIG. 98.
PANELLE.

1. Ce vase, découvert en 1857 par le major Hay, fait partie du musée indien de Londres. Le sujet du bas-relief gravé est le cortège de Gautama Çakia-Mouni, alors qu'avant sa conversion, il se livrait, en tant qué prince Sidharta, à toutes les pompes du monde. Une bonne figure en a été donnée par Birwood (*Industr. Arts*, I, pl. 12).

Nous donnons ici quelques-unes des formes les plus communes de vases domestiques usités en Inde[1] (fig. 98 à 102). La panelle ou lota (fig. 98 et 101) est

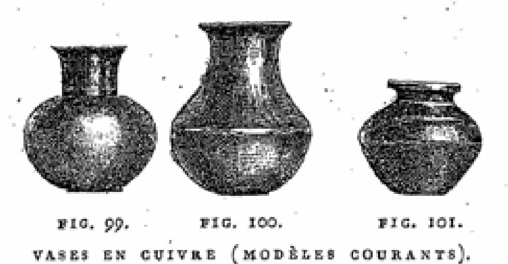


FIG. 99. FIG. 100. FIG. 101.
VASES EN CUIVRE (MODÈLES COURANTS).

une des plus typiques. C'est le vase à eau classique, le réservoir ou le pot à boire. On en fait de toutes dimensions, depuis la grosseur d'une pomme jusqu'à celle d'une citrouille. Les petits servent de vaisseaux pour les sacrifices religieux; les plus grands sont ceux avec lesquels les femmes vont chercher de l'eau aux fontaines. Les *dhupdans* sont des tasses campanulaires à grande anse, à pied carré, et ils rentrent, comme tous les petits bols *(katori)*, comme les larges écuelles *(sampani)*, comme les plateaux à pieds (*tali*), parmi les instruments du culte. Les *sharaï* sont des carafes de métal à panse ronde, horizontalement aplatie, à haut col cylindrique; les *aftabas* sont des aiguières à panse

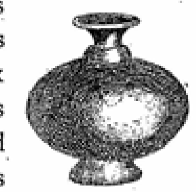


FIG. 102
VASE EN CUIVRE GRAVÉ.
(Trichinopoly.)

1. Une énumération des modèles en usage dans l'Inde septentrionale a été donnée par M. Baden Powel, *Handbook on the Manufactures and Arts of the Punjab*, Lahore, 1872.

en oignon ou en poire, avec un haut col à section carrée; elles ne vont pas ordinairement sans un plateau très creux au centre, avec un disque ajouré posé dessus pour laisser passer l'eau qui s'amasse au fond, pendant les ablutions, suivant la tradition persane.



FIG. 103.
CUIVRE CISELÉ DE BÉNARÈS.

Les vases, les plateaux, les plats sont souvent chargés d'ornements gravés, repoussés ou ciselés, rehaussés d'incrustations ou de nielles. Mais, sauf dans les assiettes et autres pièces plates fabriquées surtout dans le sud de l'Inde, on trouve en tous les cuivres indiens une décoration trop chargée, sans repos et qui fatigue l'œil.

Ce reproche peut être adressé sans une trop grande sévérité aux cuivres de Bénarès, dont nous donnons ici un exemple pris parmi les plus typiques (fig. 103). Dans ce vase à deux anses, le col, la panse, les anses, le couvercle et son bouton sont impitoyablement entamés au burin, qui les a couverts d'ornements géo–

métriques ou courants, de cannelures, de rinceaux, et, par surcroît, de figures. Dans la plupart des objets de même nature, quels que soient leur fini et leur richesse, on trouve les mêmes défauts : lourdeur et inélégance des formes, mollesse du travail, surcharge d'ornements.



FIG. 104.
VASE EN CUIVRE.
(Kashmir.)

Tout autres sont « les cuivres fins de Srinagar aux formes sveltes et aiguës », les cuivres rouges largement repoussés du Kashmir (fig. 104) et les vases de Tanjore « lourds et chargés, coupés de placages d'argent[1] ». Les jolis articles d'Ahmedabad sont réputés partout, que ce soient les garnitures de portes gravées, les boîtes à bétel, à bonbons, à épices. Mais, d'une manière générale, ce sont les cuivres de Tanjore et de Madura qui tiennent, à bon droit, le premier rang. « Par leurs formes hardies et leur ornementation en fins réseaux, ils rappellent les descriptions que donne Homère des œuvres dues aux artistes de Sidon. Quelques-uns sont simplement gravés à l'eau-forte, d'autres, profondément entaillés, sont couverts de scènes mythologiques, certains sont diaprés, incrustés d'ornements en feuille, comme sur



FIG. 105.
VASE
EN CUIVRE
REPOUSSÉ.
(Bombay.)

1. E. Sénart, *loc. cit.*, p. 47.

les sculptures assyriennes, d'argent ou cuivre sur laiton, et produisent un effet vraiment magnifique[1]. »

Un pareil art est dépensé pour le décor de mille instruments domestiques, qu'ils soient destinés aux usages de la vie courante, aux sacrifices, comme les cuillers, les lampes à bec garnies de figurines, les cloches et clochettes dont les plus pures de formes sont celles de Madras, tandis que toutes sont également parfaites pour la qualité de leur son. Il faudrait un volume entier pour énumérer et étudier les productions courantes des fondeurs et des chaudronniers indiens. Il existe, chez les Khassias, des tribus dont le seul métier est de reprendre les vieux pots en cuivre pour en faire des neufs. C'est chez ces populations montagnardes qu'on doit conseiller aux antiquaires de rechercher les vases et autres ustensiles gravés hors d'usage, avant qu'on les ait détruits complètement.



FIG. 106.
PETIT BRONZE DE VIZAGAPATAM.
(D'après Birwood.)

1. Birwood, *loc. cit.*, I, p. 160.

§ III

LES STATUETTES. — LES OBJETS DE CULTE.

Les petits bronzes sont une source inépuisable d'observations pour l'amateur d'objets indiens. Il s'y trouve, naturellement, des objets de valeur très différente, depuis ces merveilleuses figurines de la collection du prince de Galles (fig. 106, 107, 108), faites à Vizagapatam, jusqu'à leurs grossières imitations que l'on trouve dans tous les bazars de l'Inde et qui représentent les derniers degrés de l'échelle. Ce sont surtout des images religieuses, qui sont exécutées en bronze, ou, pour



FIG. 107.
PETIT BRONZE DE VIZAGAPATAM.
(D'après Birwood.)

mieux dire, en cuivre. La piété de l'Hindou accumule dans sa demeure les représentations ou les symboles de ses innombrables dieux. Ils y figurent par séries de minuscules statuettes ou de petits groupes. La plupart du temps les figures divines, fondues séparément, sont rivées, soudées ou vissées après coup sous quelqu'un de ces cintres ouvragés dont l'ivoire du musée Guimet (fig. 78) nous donne un très bon exemple.

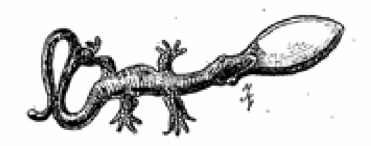


FIG. 108.
PETIT BRONZE DE VIZAGAPATAM.
(D'après Birwood.)

Reconnaître l'âge d'un bronze indien est toujours une chose difficile. Si l'on peut dire, d'une manière générale, que les œuvres anciennes sont supérieures aux modernes, on en est réduit, pour une évaluation chronologique des premières, à des données vagues. Parmi les statues de bronze d'une certaine taille, la plus

antique connue semble être celle du Bouddha découverte à Sultangany. Sa bonne exécution montre l'habileté des anciens Hindous dans la pratique des métaux. Moins ancienne, la classique Lakmi (fig. 40), du musée Guimet, est encore d'un beau caractère.

Les fabricants de dieux en cuivre appartiennent ordinairement à une caste spéciale; ils ne modèlent pas la terre et ne sculptent pas le bois, non plus que la pierre. Mais quand il entre dans la composition du bronze, soit de l'or, soit de l'argent, cela devient l'affaire des orfèvres; et c'est, du reste, en ces alliages que sont faites la plupart des idoles domestiques des gens aisés, et on en expose aussi, dans les temples, à l'adoration des fidèles. Comme nous l'avons dit pour les ustensiles liturgiques, la fabrique la plus importante de statuettes religieuses est à Bénarès; les autres lieux de production notables sont Tumkar, Nassik et Poona.



CHAPITRE IX

L'Orfèvrerie et la Joaillerie.

Outre les travaux de Kipling, Ujfalvy, Birwood, cf. H. Holbein, Hendey, *Ulwar and its Arts treasures,* Londres, 1888. — Id., *Jeypore enamels,* Londres, 1886, in-f°, et *Memorials of the Jeypore exhibition,* Londres, 1884, in-f°. — Griggs, *The Journal of Indian Art;* Londres, in-f°.

Pour bien comprendre l'importance, en Inde, de l'art du joaillier et de l'orfèvre, il faut connaître les mœurs indigènes, qui sont en tout si différentes des nôtres. « Le goût des bijoux, a dit un auteur que je ne me lasserai pas de citer, est, dans l'Inde, aussi vif qu'universel. Hommes et femmes, dans le peuple et parmi les princes, chacun aime à s'en charger... Les bijoux ici ne sont pas seulement un objet de parure; l'homme du peuple attache ses économies aux chevilles et aux bras de sa femme, sous forme de parures, qui vont en s'alourdissant au fur et à mesure que son pécule augmente : les bijoux sont sa caisse d'épargne ; pour les chefs, ils sont une manière de trésor[1]. » Être

1. E. Sénart, *loc. cit.*

couvert d'or et d'argent, resplendir sous un revêtement de pierres précieuses, est encore, dans l'Inde, une des nécessités du pouvoir, comme aussi de posséder une innombrable vaisselle de prix, des meubles d'orfèvrerie et tous ces coffres, ces drageoirs, ces écrins que le souverain doit, à chaque occasion, distribuer aux visiteurs de marque. C'est ainsi que la boîte à bétel avec son plateau, le récipient à essence de rose avec sa soucoupe, le vaisseau à huile de santal, est le cadeau d'adieu que fait tout gentilhomme à son noble visiteur, comme les rajahs donnent, dans le même cas, un superbe chasse-mouches d'orfèvrerie émaillée, ou bien une arme constellée de gemmes, à fourreau chargé d'émaux.

Dans les *durbars*, dans toutes les assemblées officielles où chacun cherche à éblouir par son luxe et à éclipser son voisin, le prince doit être l'ornement central, le point lumineux de l'ensemble. Ainsi que le disent les auteurs indigènes, il est assis sur son trône, « comme la pierre précieuse et la couronne de l'assemblée[1] ».

§ I

L'ORFÈVRERIE.

L'art de l'orfèvrerie est, dans l'Inde, comme la réplique de l'art du bronze ou cuivre. Suivant son état

1. H. Hendley, *Ulwar*, pl. 58, note.

de fortune, l'on use de vaisselle d'or, d'argent ou de laiton; mais les formes des objets restent les mêmes, et, quelle que soit la valeur du métal, le style des ornements ne varie pas. De tout temps, en ces pays, on a façonné l'or et l'argent comme en Assyrie et en Égypte;



FIG. 109. — PATÈRE D'ARGENT.

mais aucun monument ne nous reste de ces époques éloignées sur lesquelles le *Rig-Véda*, le *Ramayana* et le *Mahabharata* nous donnent quelques renseignements. Ils nous apprennent que les orfèvres exécutaient des pièces de toutes dimensions avec le métal fauve que le *Rig-Véda* compare au soleil levant, qu'ils faisaient les roues et les timons des voitures en or. Là, comme ailleurs, il faut se défier des amplifications poétiques et croire qu'il ne s'agissait que de simples revê-

tements. La vaisselle plate, les vases à boire sont aussi énumérés.

Mais rien de tout cela n'a survécu, à moins que quelques objets d'une antiquité prodigieuse ne reposent dans quelques châsses en des endroits cachés des vieilles pagodes[1].

Pour trouver quelques objets authentiques, il ne faut pas remonter plus haut que les derniers siècles de l'ère païenne, et encore sont-ce des spécimens de l'art gréco-bouddhique, sinon de l'art purement occidental, comme la châsse d'or bouddhique (fig. 34) et la patère en argent (fig. 109) que nous figurons ici d'après des recueils archéologiques anglais. Par leur travail, ces œuvres n'offrent aucune caractéristique indienne. On remarquera, dans la châsse[2], les deux séries de gemmes, qui sont des rubis balais, alternant concentriquement, en haut et en bas de l'écrin, avec des rehauts fleuronnés ou *srivastas*, dont la figure théorique est un emblème çaktiste porté de tout temps par des Hindous civaïstes. Ces rehauts, comme les figures et l'architecture qui les entourent, se détachent en relief par un fin travail de repoussé. Le style général est byzantin, les oiseaux éployés, qui sont des grues ou

1. Birwood, *loc. cit.*, I, p. 144.

2. Ce remarquable spécimen d'orfèvrerie a été exposé au South Kensington Museum, en 1875, avec la collection de sculptures du Penjab appartenant au docteur Leitner. Il fut découvert en 1835 par M. Masson, à l'ouest d'Yellalabad, dans la vallée de Caboul, près des monts Lughman. Il a été figuré et décrit dans l'ouvrage de Wilson, *Aryana Antiqua*, Londres, 1831; et aussi dans Spiers, *Life in Ancient India*, Londres, 1856. Voir l'étude de G. Birwood dans la *Pall Mall Gazette* du 3 juin 1875.

peut-être des aigles, la forme des arcs en plein cintre intérieur, cerné par une arcature pointue au dehors, l'allure des figures, sont bien dans le caractère de ce dernier art. Au fond de ce petit reliquaire s'étale un lotus ornemental à huit divisions, terminées comme les arcatures des niches.

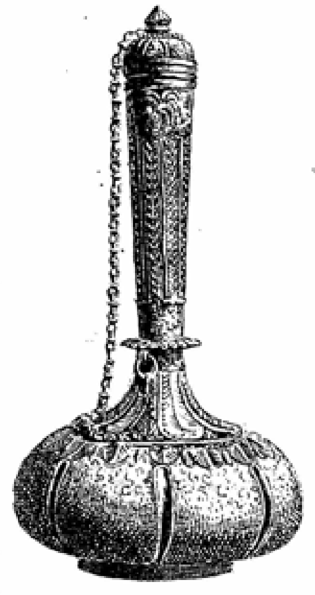


FIG. 110.
SARAÏ EN VERMEIL.
(South Kensington Museum.)

Dans la patère d'argent[1], le caractère occidental est plus manifeste encore, comme le sujet qui nous montre Dionysos traîné dans un char où sont attelées deux femmes. La panthère buvant dans un vase à vin, la vigne, la présence d'Hercule, tout indique une composition grecque copiée peut-être dans le nord de l'Inde par un orfèvre hindou, mais peut-être aussi franchement occidentale et apportée en Orient par les hasards du commerce ou de la guerre.

1. Cette patère en argent appartient à l'*India Office Library*; elle a été exposée au South Kensington Museum, et provient des Mirs, ou princes de Badaskhan, qui se prétendent descendants d'Alexandre le Grand. Elle a été décrite et figurée nombre de fois, notamment par G. Birwood (*Transact of the Royal Society of Litterature*, nouv. série, vol. XI). Cf. *Transact of the Asiatic Society of Bengal*, vol. VII (Mémoire de Prinsep) et vol. X (Mémoire de Cunningham).

Cette patère était dorée en partie, et les figures mutilées avaient leurs têtes en or ciselées et appliquées sur le fond, comme on l'observe dans beaucoup d'objets romains. Car ce fut longtemps une mode de rapporter sur les vases d'argent des parties en or; on se rappelle la manie de Verrès, acharné à détacher ces appliques quand il se trouvait à quelque repas chez un de ses administrés.

Les procédés de travail sont les mêmes chez les orfèvres ou les ciseleurs de cuivres. Si les artistes du Nord et de l'Ouest s'entendent à enlever par places la couverte d'étain pour faire ressortir les délicates fleurettes ou les ornements de cuivre, les orfèvres du Kashmir et de Luknow font la même chose pour leurs vases d'argent doré (fig. 110) ou *saraïs*, que fabriquent les ouvriers du Penjab avec un talent égal. Les formes élégantes de ces carafes, la délicatesse de la ciselure qui attaque l'or jusqu'à découvrir la claire pureté de l'argent par quoi s'attendrit l'éclat de l'or, qui semble chargé de perles, en font des objets de l'effet le plus gracieux. L'émail, le nielle concourent avec la ciselure à rehausser ces magnifiques productions d'un art luxueux et original dont les sources semblent bien septentrionales.

On est trop porté, cependant, à faire dériver tous les arts du Penjab. Au moins pour l'orfèvrerie, les preuves nous manquent, et nous devons reconnaître que, la plupart du temps, les formes des objets sont musulmanes ou, pour mieux dire, persanes, comme le prouvent les motifs architecturaux qui se déroulent sur la panse des vases ou sur la surface des plateaux.

Toujours des arcatures brisées ou pointues comme un écu retourné, toujours les ornements en cône, en feuille droite ou curviligne, toujours l'arbre de vie avec les oiseaux ou les poissons.

Qu'ils fondent ou cisèlent des vases, des plats, des chandeliers, des lampes, toujours les mêmes formes reviennent, toujours le parti décoratif persan naît sous les doigts des ouvriers en or, en argent ou en cuivre, dans le Nord. Dans le Sud, ils restent fidèles à leurs traditions décoratives, comme le prouve la belle vaisselle de Tandjore et de Madura exposée par le prince de Galles en 1879. A Bénarès, à Nassik, à Poona, ils fondent leurs dieux en métal précieux ou vil, et sur le même modèle. Dans les idoles d'or et d'argent, ils incrustent des pierres précieuses, comme on peut le voir sur diverses idoles du musée Guimet (fig. 49 et 50).



FIG. 111.
BRACELET EN ARGENT.
Travail de Cuttak.
(South Kensington Museum.)

C'est que, quand il s'agit de ses divinités, l'Hindou ne recule devant aucun sacrifice. Les libéralités des fidèles permirent jadis aux brahmes de dresser dans les sanctuaires des idoles en or massif hautes de plusieurs pieds[1], dont les yeux étaient d'énormes diamants,

1. On a exécuté de tout temps, en Inde, des figures colossales de ce métal, qui font bien comprendre ce que put être le Veau d'Or des juifs. « Quand un Hindou doit subir la purification, un des rites nécessaires consiste à passer à travers le *yoni*, symbole mys-

dont la tiare, le pectoral, les armes et les insignes resplendissaient sous des centaines de gemmes dont chacune valait une province. Aujourd'hui toutes ces richesses ont été « sécularisées », comme on dit, on les a remises dans le courant; la plupart des dieux de l'Inde se contentent de placages assez minces et aussi d'yeux émaillés, quand leurs images atteignent ou dépassent les proportions humaines.

Un seul exemple de ce luxe insensé servira entre mille. Quand le fanatique Mahmoud de Ghizni entreprit en 1024 son expédition pour ruiner le temple de Somnath, dans le Guzerat, il y trouva cinquante-six piliers habillés de feuilles d'or où étaient serties des gemmes sans nombre. L'idole principale, de dimensions gigantesques, était constellée de brillants, de rubis, d'émeraudes, et des milliers de statues d'or et d'argent massif étaient dressées autour.

tique du pouvoir femelle. » Un arbre sacré remplit souvent cet office; mais il faut, pour certains personnages, construire un *yoni* en or fin : « Quand les deux brahmes... envoyés par le Maratha Peiswha Ragoba en Angleterre, furent de retour dans l'Inde, en 1780, ils durent passer à travers le *yoni* fait de l'or le plus pur, avant de pouvoir être admis dans leur caste. Ragoba lui-même, après sa défaite et son expulsion de la capitale, avait une vache faite en or, et espérant améliorer sa fortune, il passa au travers. Le roi de Travancore, presque à la même époque, voulant racheter par ses vertus tout le sang qu'il avait versé pendant ses guerres, se laissa persuader par les brahmes qu'il devait naître à nouveau. Une fois qu'on eut fait une vache en or d'une valeur immense, le roi, après avoir couché quelque temps dans l'intérieur, passa, fut régénéré et purifié de tous les crimes de sa vie passée. On dit qu'à présent les radjahs de Travancore, quand ils montent sur le trône, accomplissent tous la même cérémonie et par là s'élèvent jusqu'à la hauteur des brahmanes. » (Birwood, *loc. cit.*, II, p. 150 et suivantes.)

C'est dans les historiens des empereurs mogols, dans ceux aussi de la conquête anglaise, dans ceux même de la dernière révolte des Cipayes, qu'il faut lire les récits des dilapidations, des pillages qui enrichirent les vainqueurs du moment. C'est le sort des pièces d'orfèvrerie les plus belles comme les plus simples, les plus nues comme les plus chargées de rubis ou de brillants, de passer au creuset qui est le tombeau de ces œuvres d'art. Les successions les plus paisiblement recueillies sont, à ce point de vue, aussi dangereuses pour l'art que les sacs de ville et les rançons des humains.

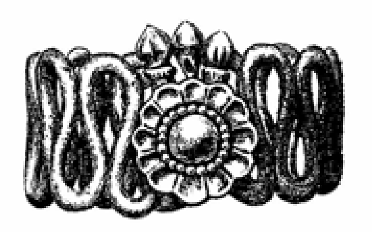


FIG. 112.
BRACELET EN ARGENT.
Travail de Dinajpour.
(South Kensington Museum.)



FIG. 113.
BRACELET EN ARGENT
DE DINAJPOUR.

L'or employé dans l'Inde affecte des tons différents suivant les régions où on le travaille. L'or jaune foncé est le plus universellement employé, excepté dans le nord, où il est rouge pâle, et dans le Sind, où on lui donne une patine de bronze très caractéristique.

Les points de production sont nombreux. Luknow

est célèbre par sa vaisselle, ses saraïs d'argent et de vermeil (fig. 110), comme Kashmir et diverses villes du Penjab. Bénarès fabrique par milliers les idoles d'or et d'argent; Dacca a ses manufactures d'orfèvrerie domestique, qui exportent notamment à Calcutta, comme celles de Chittagong. Chanda, réputé pour ses travaux artistiques, a, aujourd'hui, perdu beaucoup en importance. Le Katch, le Guzerat, le

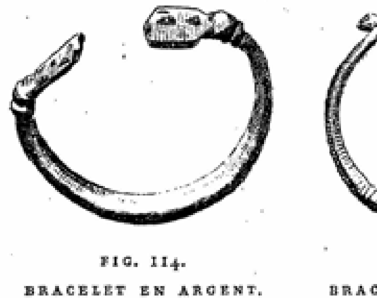


FIG. 114.
BRACELET EN ARGENT.
(Sind.)

FIG. 115.
BRACELET EN BRONZE.
(Bombay.)

Kattiawar sont de vraies régions d'orfèvres, partout leurs travaux sont estimés et fameux. Pour donner un seul exemple de ce qu'est cette industrie en Inde, nous dirons que Bombay seule occupe près de trois mille orfèvres et bijoutiers qui trouvent toujours du travail et une rémunération lucrative. Et il en est de même dans l'Inde du sud, à Madras et autres places de cette présidence, comme à Swami, où fleurit l'art des applications en haut relief, soit d'or sur argent, soit d'argent sur cuivre. Ce dernier travail est surtout la caractéristique de Tandjore.

Les orfèvres travaillent soit chez eux, et à leur

compte, soit, comme nous l'avons dit plus haut, chez les particuliers qui les payent au temps. Dans les familles riches, ces artistes sont de véritables employés attachés à la maison où est fixée, à demeure, leur installation primitive. Ce qui est encore plus remarquable que les productions des ouvriers hindous, c'est la simplicité de leurs moyens, le peu de complication de leur attirail. Un fourneau et un chalumeau, quelques burins, un ou deux marteaux, une enclume et une pierre plate, c'est là à peu près tout le matériel de ces braves gens que l'on voit, sous les vérandas des maisons, occupés à réparer les joyaux, à marteler l'anse d'un vase, à repousser quelque pomme de canne ou un manche d'ombrelle pour la femme d'un fonctionnaire ou d'un négociant anglais.



FIG. 116.
BROCHE EN OR.
Travail de Sawantwari.
(South Kensington Museum.)

§ II

LA BIJOUTERIE, LA JOAILLERIE.

En Inde, il ne semble pas y avoir une différençe sensible entre le bijoutier et l'orfèvre; l'homme qui travaille les métaux précieux fabrique aussi bien un gobelet qu'un bracelet d'or et d'argent, de même que les émailleurs sertissent les pierres précieuses dans les pièces émaillés; la profession de monteur n'est pas là, comme ailleurs, un art cultivé. « Si nombreux que soient les joyaux artistiques accumulés dans les trésors et les dépôts de bijoux des princes indiens, dit Hendley, la plupart ne sont que des chapelets de perles célèbres disposées sans ordre, ou des émeraudes et des rubis énormes qui représentent une grosse valeur d'argent. »

Les joyaux valent moins par leur montage que par leur richesse, les gemmes mal taillées sont serties sans finesse, la plupart du temps en plaques minces, comme dans ces coupes ou ces plateaux de jade blanc, vert, jaspé, que l'on voit dans les trésors des rajahs. Au point de vue de l'art, ce sont souvent les bijoux les plus simples qui sont les plus remarquables. Tel bracelet ou tel anneau de jambe en argent en dit plus que les colliers ou les pectoraux d'or chargés de pier-

reries à profusion et qui font ressembler ceux qui les portent à autant d'idoles.

Les plus belles formes sont là toujours les plus anciennes. Ce sont elles que l'on retrouve dans les ornements en cuivre portés par les femmes des castes les plus inférieures. Et cela se comprend facilement, la valeur de la matière étant nulle, on n'a eu aucune raison pour envoyer à la fonte ces bijoux conservés de tout temps dans la famille. Il n'en va pas ainsi pour ceux d'or ou d'argent, car au fur et à mesure des besoins de la maison, les femmes se débarrassent de cette épargne métallique qu'elles portent toujours avec elles, quittes à convertir, quand viennent des temps plus heureux, les roupies en anneaux et en torques fabriqués par le premier orfèvre venu.

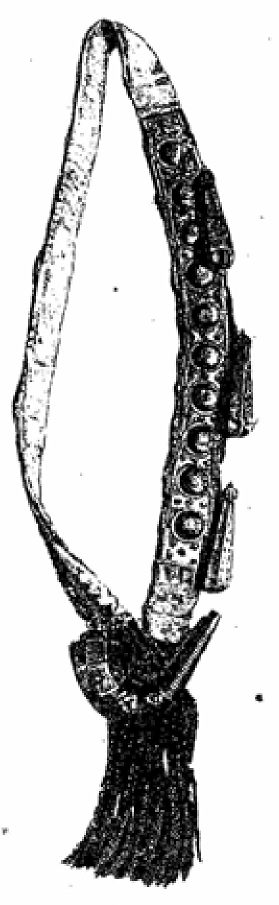


FIG. 117.
BANDOULIÈRE
EN ARGENT REPOUSSÉ.
(Travail du Sind.)

On a remarqué que les bijoux en laiton des femmes de Brinjara, par exemple, sont encore aujourd'hui identiques, comme architecture et décor, à ceux que l'on voit sur

les monuments figurés les plus anciens, sur les bas-reliefs ou les statues des temples[1].

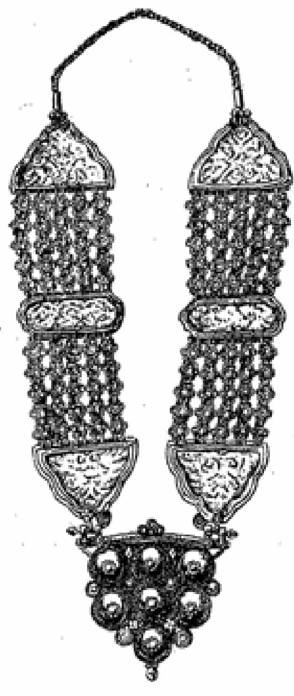


FIG. 118.
PECTORAL EN ARGENT.
Travail du Sind.
(South Kensington Museum.)

Mais les modèles courants sont nombreux, et il est difficile de les ramener à des types primitifs arrêtés. Si les bijoux en argent du Guzerat, du Marwar, du Kattiawar, du Katch, du Sind, du Bélouchistan, comme de l'Oman, semblent appartenir à une même famille, ceux de l'Orissa montrent d'autres caractères qui les en différencient nettement. Les origines sont diverses. On a rapporté les productions du nord-ouest aux types trouvés dans les tumuli mériens de Novogorod; ce sont les mêmes ornements, les mêmes pendeloques en losanges, en feuilles ou en boutons[2].

Au reste l'étude des bijoux indiens rentre plutôt dans le domaine de l'ethnographie, et nous ne pouvons ici que montrer quelques formes bien caractéristi-

1. Hendley, *Ulwar, op. cit.*
2. *Matériaux pour l'Hist. de l'Homme,* 1876, p. 213.

ques et renvoyer aux publications spéciales, notamment à l'excellente étude de Birwood [1].

Voici (fig. 111) un bracelet en argent du travail de

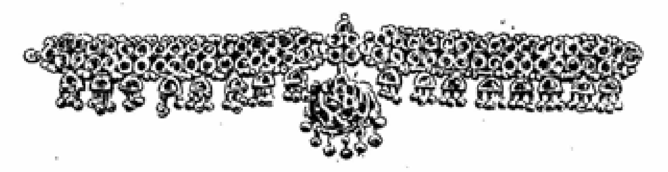


FIG. 119. — ORNEMENT DE FRONT.
(Bombay.)

Cuttak, en Orissa, qui diffère des autres produits de l'industrie indienne et ressemble plutôt aux modèles de l'Arabie et même à ceux fabriqués à Malte et à Gênes, malgré son caractère oriental. Il rappelle aussi les



FIG. 120. — ORNEMENT DE FRONT.
(Bombay.)

bijoux du nord de l'Europe et les ouvrages en filigrane de la Grèce, de l'Étrurie et de Byzance. Les objets de ce type durent être importés des régions de l'Indus par

1. *Loc. cit.*, II, chap. *Jewellery*, p. 17 et suiv.

les trafiquants sabéens, et répandus par les Phéniciens jusque dans les régions scandinaves. Au moyen âge, le commerce continua de les répandre dans le Turkestan et la Russie[1].

Cet autre bracelet (fig. 112) est un exemple intéressant du travail de Dinajpour, dans le Bengale, où le fil d'argent ondulé se rejoint par ses deux extrémités, terminées par des boutons faits de gemmes, sous un chaton en rosace polypétale d'un assez bon caractère, avec une pierre précieuse à son centre. La bijouterie de Dinajpour a gardé encore aujourd'hui le caractère inaltéré de l'art primitif en Inde orientale, aussi bien dans les anneaux de jambes (fig. 113) que dans les bagues et autres ornements. Les bracelets d'argent ou de cuivre ici représentés (fig. 114 et 115) fournissent d'autres exemples des formes les plus ordinairement employées dans toute l'Inde.

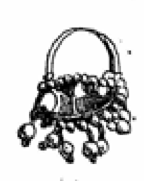


FIG. 121. BOUCLE D'OREILLE. (Sind.)

Les joailliers de l'ouest ne font pas des travaux moins intéressants. La belle broche en or (fig. 116), du Kensington Museum, a été exécutée à Sawantwari, dans la province de Bombay. Dans le Guzerat, le Sind, le Bélouchistan, le motif décoratif principal est un élément carré avec un bossage circulaire fait en *umbo* de bouclier, comme le montrent cette bandoulière armée d'argent, qui provient du Meckran (fig. 117), et ce pectoral de pareille matière, qui est un travail du Sind (fig. 118). Ce parti sévère d'ornementation est en

1. Birwood, *loc. cit.*, II, p. 27.

honneur dans le Penjab. Les bijoux du Dekkan sont plus légers; là les femmes, au lieu de lourdes entraves d'argent chargées de clochettes, cerclent leurs jambes avec des chaînettes. De même, leurs ornements de nez sont de simples annelets ou des boutons gemmés, tandis que, dans l'ouest, on voit ces vastes disques d'or ciselé, constellés de turquoises, qui masquent tout un côté de la face. Ces disques, larges comme le pavillon d'un cor, sont retenus en haut par une boucle de cheveux pour que leur poids ne déchire pas la narine gauche, à laquelle ils tiennent par une tigelle renflée. Chaque peuplade a ses bijoux caractéristiques, et certains sont pour ainsi dire d'un port obligatoire suivant les castes[1]. Aux jours de fêtes, la face des femmes disparaît sous les ornements de front à pendeloques (fig. 119 et 120), les ornements de nez, les anneaux et les boucles d'oreilles (fig. 121 à 123), dont certaines sont de délicates coupoles d'or ajouré avec des breloques retombant en légères franges (page 30). Suivant la condition de chacun, la valeur de ces joyaux varie, comme la qualité du métal et des pierres. Mais, pour quelques roupies, on peut se procurer chez l'orfèvre des colliers de cuivre doré, émaillés comme celui-ci que j'ai rapporté du Sind (fig. 119). Sa pendeloque en



FIG. 122. PENDANT D'OREILLE. (Sind.)



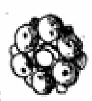
FIG. 123. BOUCLE D'OREILLE. (Sind.)

1. Hendley, *Ulwar*. « Certains ornements appartiennent à des types fixés d'une manière invariable; ne pas les posséder, quand on appartient à certaines castes, est considéré comme un crime. »

croissant n'est, pas plus que celle du frontal précité, un insigne musulman. Ce croissant ou *chand*, formé d'une gemme ou d'une verroterie incrustée, est aussi l'insigne civaïste du Mahadeo-Grand, divinité pouranique.

Il faudrait citer encore tous les diadèmes, les brassards, les ceintures, les pectoraux. « Dans le Dekkan, les Mahrattes portent les gracieux ornements de tête nommés *kitak, nag, chandani, phal* et *mohr,* et un brassard de forme particulière... Les formes des colliers, des anneaux de cheville qu'on voit à Poona sont d'une parfaite élégance. Les Mahométans et les Parsis de Bombay ont leurs bijoux particuliers; ceux des Mahométans sont en style mogol de l'Inde; ceux des Parsis, dans les formes traditionnelles de la période sassanide persane, sont cependant exécutés par des joailliers hindous. Malheureusement, les Parsis, peuple actif et progressiste, se sont mis à préférer, dans ces cinquante dernières années, la joaillerie élégante de l'Europe à la joaillerie indigène. La joaillerie en or repoussé de Sawantwari (fig. 116), avec sa figuration mythologique, est la meilleure de l'Inde occidentale[1]. »

1. Birwood, *loc. cit.,* II, p. 29 et suiv. — On consultera avec fruit, sur la joaillerie indienne, les superbes planches de l'ouvrage de Hendley, sur Ulwar, et leurs excellentes notices. C'est, avec le travail précité de Birwood, dans lequel nous avons si largement puisé, ce que l'on a publié de plus complet sur la matière.



BOUCLE D'OREILLE. (Sind.)

CHAPITRE X

Les Arts du métal.

LE FER ET L'ACIER. — LA DAMASQUINERIE. — LES ARMES

Outre les ouvrages précités, cf. : Holbein Hendley, *Handbook of the Jeypore courts of the Indo Colonial Exhibition*, Londres, 1886. — Burton, *The Book of the Sword*, Londres, 1890. — Egerton, *An illustrated Handbook of India Arms*, Londres, 1880. — G. de Mortillet, *l'Origine du bronze* (*Revue d'anthropologie* de Broca, 1875, nº 4). — A. de Champeaux. « La collection du prince de Galles » (*Journal l'Art*, 1878, XIII, p. 305, et XIV, p. 81, 169.) — *List of Books and Photographs in the national Art Library* (*Armours and Weapons, in South Kensington Museum*), Londres, 1884.

L'Inde a eu, de toute antiquité, la réputation de connaître les premiers secrets de la manipulation du fer. Longtemps ses aciers furent fameux. Quelles que soient les exagérations de ces dires, il faut reconnaître que ses forgerons ont mené à bien des œuvres que nos ingénieurs n'entreprendraient pas aujourd'hui sans inquiétude.

L'exemple le plus extraordinaire de ce que peut l'industrie de l'homme, dépourvue des engins modernes, nous est fourni par le fameux pilier de fer du roi Dhava qui se dresse encore aujourd'hui devant une

arcade de la mosquée du Kutab, dans le vieux Delhi (fig. 25), et qui date du ve siècle après Jésus-Christ.

« Il consiste, dit Fergusson, en un fût massif de fer forgé qui s'élève à $6^m,75$ au-dessus du sol et mesure $1^m,65$ sur sa circonférence à $1^m,50$ de la base... Cela nous donne (avec la partie enfoncée en terre) une colonne de 12 mètres au moins. Or une telle masse n'eût pu être forgée en aucune partie de l'Europe avant l'invention des machines à vapeur et du marteau-pilon Nasmyth. Le pilier porte une inscription, malheureusement sans date; mais si l'on en juge par la forme des caractères, la nature des événements qu'elle relate, par l'architecture du chapiteau, il n'est pas douteux que ce monument n'ait été érigé au IIIe ou au IVe siècle de notre ère.

« C'est aux hommes experts dans l'art de travailler le métal de nous expliquer comment un être humain a pu s'approcher d'une telle masse portée à une chaleur suffisante pour qu'on en pût opérer la soudure; comment, surtout, il a été possible de manier sans machine à vapeur une si énorme barre de fer. La question qui nous intéresse ici, c'est de savoir pendant combien de temps il a fallu que les Hindous aient travaillé le fer avant d'arriver à concevoir et à réaliser l'idée d'un pareil monument. Un ouvrage de ce genre suppose des siècles, peut-être des milliers d'années de préparation[1]. »

Je ne sais si les Hindous qui forgèrent les grandes corniches de fer que l'on voit en certains temples du sud et de l'Orissa bénéficièrent de périodes préparatoires

1. Fergusson, *Monuments mégalithiques*, p. 507.

aussi longues; mais leurs travaux, pour être moins importants, n'en sont pas moins dignes d'éloges. C'est à se demander, du reste, si aujourd'hui on trouverait encore des ouvriers capables de faire une pareille besogne.



FIG. 124.
ARMURE MOGOLE (XVII[e] SIÈCLE).
(Delhi.)

Sans doute leurs procédés n'ont-ils pas dû beaucoup se modifier à travers le temps, et l'on peut citer telles tribus qui, comme les Khassias, célèbres de toute antiquité pour leur habileté à extraire et à traiter le fer, emploient encore aujourd'hui les mêmes procédés, sans avoir jamais daigné les améliorer. Et ces montagnards ne sont pas les seuls dans le même cas.

On a beaucoup exagéré, d'ailleurs, l'importance de la sidérurgie indienne. Je crois que le fameux acier indien devait être surtout d'origine persane, et il ne faut

pas oublier que, de nos jours, on fait battre les beaux boucliers, les casques, les défenses de plates, à Ispahan, après quoi on les damasquine en Inde. Quand Arrien mentionne l'acier indien qui arrivait dans les ports de l'Éthiopie, il s'agissait peut-être d'un métal venu du Bélouchistan ou de la Perse. Il est vrai que le fer magnétique, qui s'extrait depuis des siècles du sud des montagnes de Shisha, était employé de tout temps pour fabriquer l'acier de Damas et les épées de Perse[1]. On peut croire que l'Inde, avant la conquête musulmane, produisit sans doute plus d'acier qu'elle n'en mit en œuvre. Aujourd'hui les manufactures sont nombreuses, surtout dans la région des bancs de la Nerbudda et le Mysore. Et, en Europe, on continue à nommer *procédé indien* la manière dont on fabriquait primitivement ce métal.



FIG. 125.
CASQUE MUSULMAN.
De la forme classique portée en Perse et dans le nord de l'Inde.

« Le procédé indien consiste à prendre une vingtaine de petits pots ou creusets en terre crue que l'on juxtapose et que l'on empile. Chacun d'eux reçoit une charge de 500 grammes à 1 kilogramme de fer avec un

1. Birwood, *loc. cit.*, II, p. 3.

dixième de son poids de bois séché ou de plantes. On entoure l'ensemble des vingt creusets avec du charbon de bois qui se trouve recouvert lui-même par une sorte de calotte en terre destinée à concentrer la chaleur. La combustion est activée par une petite soufflerie, et, au bout de trois ou quatre heures, le métal est fondu. On démolit le petit four improvisé et on retire ainsi une vingtaine de petits gâteaux solides, moulés sur le fond des pots. Dans l'Inde, ce pays des merveilles, on prétend que certaines plantes font réussir ou manquer l'opération[1]. »

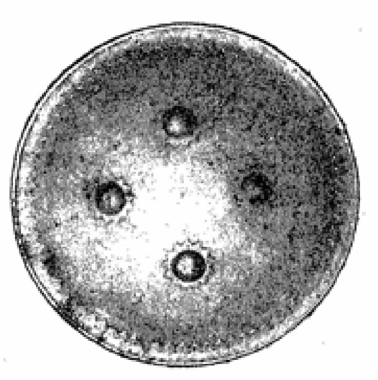


FIG. 126.
RONDELLE DE POING
EN ACIER INCRUSTÉ D'OR.
Travail d'Hyderabad (XVIIe siècle).

§ I.

LA DAMASQUINERIE.

On peut réunir sous ce vocable, à défaut d'un meilleur, les diverses manières de tracer sur le fer ou l'acier des dessins plats ou en très léger relief avec des fils

1. M. Perissé. *Cours du Conservatoire des arts et métiers*, mai 1881.

de métal, cuivre, argent ou or, ou des appliques de même matière y serties. En principe, le mot *damasquine* ne se rapporte à aucun de ces procédés[1], mais bien à une décoration obtenue en abaissant, au moyen d'une échoppe ou de l'eau-forte, le champ d'acier autour des motifs qui s'y détachent en relief et que l'artiste retouche ensuite avec la pointe ou le burin. Mais, dans le langage courant, on dit qu'une surface d'acier est damasquinée quand elle est couverte d'ornements rapportés et fixés étroitement à elle, soit que le fil métallique enfoncé dans des sillons préalablement creusés au burin y demeure enserré, soit qu'il soit agrippé par les rayures à la pointe dont cette surface est chargée.

FIG. 137. — COUTEAU DE CORNAC (ACIER INCRUSTÉ D'OR.) Travail du Penjab.

Dans le premier cas, le dessin, une fois arrêté à la pointe ou à l'eau-forte, est creusé à bords vifs de telle façon que la cavité aille toujours en s'élargissant vers le fond. Le fil carré ou la torsade de filigrane, cuivre, argent ou or, est enfoncé au marteau et au burin dans cette rigole, puis battu au marteau de telle manière que les bords de la rigole se rabaissent sur lui et l'enchâssent. La pièce est ensuite terminée avec une lime douce et polie

1. M. Émile Molinier a parfaitement établi la valeur de ce terme dans son excellente introduction sur l'Orfèvrerie dans le *Catalogue de la collection Spitzer*, Paris, 1892. — On consultera

à l'émeri. Cette méthode se rapporte aux procédés appelés *tarsia* par les Italiens, *tauchie* par les Allemands; elle présente l'avantage d'une solidité considérable. On la varie à l'infini, en faisant des entailles plus ou moins grandes suivant le contour d'un ornement ou d'une figure ; le métal rapporté, une fois enchâssé, est ciselé avec un plus ou moins haut relief. C'est d'après ce principe que sont incrustées tant d'armes turques ou arabes, mais comme on emploie là des feuilles d'argent ou d'or minces, les appliques sont fragiles et s'enlèvent, au moindre choc, par grandes écailles.

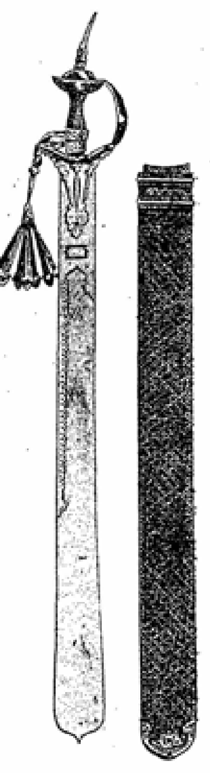


FIG. 128.
ÉPÉE DE SACRIFICE.
(Radjpoutana.)

Dans le second cas, la surface d'acier est d'abord finement rayée à la pointe d'innombrables traits qui la rendent un peu semblable à celle d'une lime. A la pointe, ensuite, on revient par des tailles croisées et des traits courbes déli-

sur tous ces procédés, outre le mémoire classique de Lavoix (*Gazette des Beaux-Arts*, 1863), et dans le même recueil, nos études sur *le Musée d'artillerie* (1893) — la *Collection d'armes du Musée du Louvre* (1892) — et l'*Armeria de Madrid* (1895), et aussi le Mémoire de H. Hendley sur la *Damasquinerie en Inde*, et le bon Manuel du même auteur : *Handbook of the Jeypore Courts of the Indo-Colonial Exhibition*, 1886.

mitant les contours et les détails du décor. Une mince feuille d'or ou d'argent est appliquée ensuite sur la pièce, et, sous le marteau, elle se divise, se fixe dans chacune des tailles dont les bords déchiquetés se rabattent comme des griffes fines et sertissent la ligne

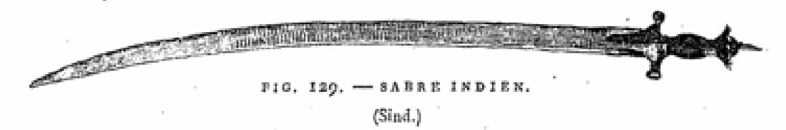


FIG. 129. — SABRE INDIEN.
(Sind.)

incrustée. Le travail, une fois terminé, présente l'aspect d'un champ brillant, clair, grisâtre ou noir, suivant la nature du brunissage, sur lequel se détache un dessin semblant fait par une plume chargée d'encre d'or[1]. Telle est l'*azziminia* ou travail *alla gemina* si en honneur chez les orfèvres et les armuriers de notre



FIG. 130. — SABRE INDIEN.
(Sind.)

Renaissance. On en a varié les procédés, comme dans le travail moderne de Saint-Sébastien.

Ces manières d'orner le métal sont depuis longtemps d'un usage courant en Inde. Elles ont dû y être introduites, par la Perse, dans le Penjab et dans l'Af-

1. C'est l'heureuse définition qu'a donnée le regretté A. Darcel dans son travail sur l'Épée de Pescaire (*Magasin pittoresque, 1889*). — Cf. H. Hendley, *Damascened Works*, p. 8.

ghanistan, d'abord, puis dans toute la péninsule jusqu'à Ceylan, et, se combinant avec l'art de dorer et d'argenter par le feu ou les amalgames, elles ont permis aux Indiens de faire des œuvres admirables comme élégance et solidité, sur l'acier comme sur le bronze.

Le damasquinage par fils d'or incrustés est particulièrement pratiqué dans le Kashmir, le Guzerat et le Penjab, et aussi dans le Nizam, où on l'appelle *travail de Kuft*. L'incrustation en fils d'argent ou *bidri*, origi-

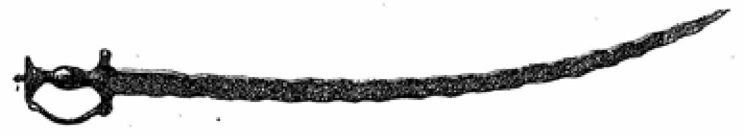


FIG. 131. — SABRE INDIEN.
(Sind.)

naire de Bidar, dans le Nizam, se fait surtout sur un bronze noirci à la surface; on l'imite en niellant une surface métallique gravée dont les cavités sont remplies d'une composition noire; on l'imite aussi sur les poteries en y appliquant, comme nous l'avons dit pour les productions de Pourniah, des feuilles d'argent.

C'est dans les objets anciens, surtout dans les armes, que les artistes hindous ont apporté toute la perfection désirable. La plupart des objets modernes étant fabriqués pour l'exportation, sont d'un travail assez grossier; on sent qu'ils ont été exécutés à la hâte, et beaucoup sont des contrefaçons où l'or et l'argent sont appliqués en feuilles fixées par un vernis. En vulgarisant l'emploi de la galvanoplastie et de la dorure à la pile, les écoles d'art patronnées par les Anglais

ont porté un coup terrible aux vieilles méthodes artistiques. Si l'on veut voir encore quelques beaux spécimens de l'industrie moderne, c'est dans les arsenaux des rares souverains indigènes qui, comme le rajah d'Ulwar, protègent les arts et demeurent fidèles aux traditions de magnificence que leurs ancêtres leur ont léguées[1].



FIG. 132.
KOUTTAR INDIEN.
Type usuel.
(Hyderabad.)

L'art d'incruster les métaux est pratiqué dans l'Inde par les armuriers et par les orfèvres; ceux du Radjpoutana sont réputés comme les plus habiles, on les place même au-dessus des artistes du Penjab. C'est que les princes radjpoutes ont de tout temps tenu en honneur les ouvriers savants dans l'art d'orner les armes. Mais les armes ne sont pas les seuls objets sur lesquels se soient exercés les plus industrieux des damasquineurs : les cadres de miroirs, les coffrets, les aiguières et autres vases sont à cet égard aussi instructifs que les boucliers ou les lames d'épées les mieux ouvrés.

1. Cf. H. Hendley, *Ulwar and its Arts Treasures,* on y trouvera de bons renseignements sur l'arsenal d'Ulwar et les figures des plus remarquables pièces.

§ II.

LES ARMES.

L'étude des armes indiennes demanderait, pour être présentée seulement dans ses données essentielles, un volume entier de cette bibliothèque. Aussi ne m'attacherai-je qu'à présenter quelques objets typiques ou

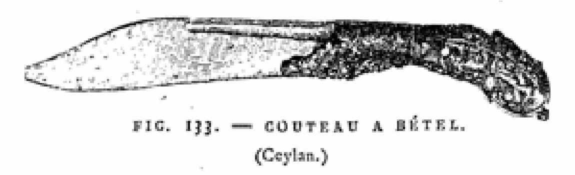


FIG. 133. — COUTEAU A BÉTEL.
(Ceylan.)

remarquables par les décors appliqués d'après les procédés énumérés précédemment. La série des armes de l'Inde est d'ailleurs illimitée; il faudrait la commencer par les hachettes primitives et les arcs des tribus montagnardes du Chota Naypour ou de l'Assam, et la terminer par les canons et les fusils modernes ornés plus ou moins heureusement par les artistes natifs. L'armement ancien des Hindous devait être assez simple; il ne résista pas à celui des Persans et des Mogols, qui, bien avant la conquête effective, avaient déjà répandu dans le nord leurs défenses de mailles, leurs casques en coupole, leurs cimeterres recourbés et leurs javelines.

Aussi l'histoire de l'armure indienne ne peut-elle être qu'un chapitre d'un même ouvrage embrassant la Perse et l'Occident. Depuis la chemise de mailles jusqu'aux corselets d'acier du XVIIe siècle (fig. 124), de pure tradition persane, l'on trouve toutes sortes de transitions, dont l'armure dite à *miroirs* nous présente le type moyen. Là des tuiles d'acier barlongues, unies ensemble par des chaînons, entourent le thorax et se

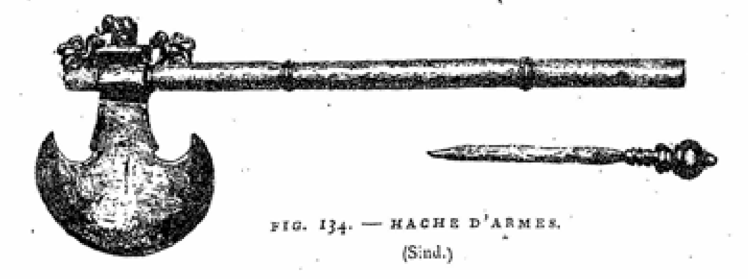


FIG. 134. — HACHE D'ARMES.
(Sind.)

relient au reste du haubert renforcé aux épaules par des écailles imbriquées. Un bassinet hémisphérique en tout semblable à celui du type persan ou sarrasin (fig. 125), à nasal mobile dont on règle la hauteur avec une vis, des brassards d'acier à manicles forment tout le harnois. Le bouclier complète la défense. De celui-ci la disposition est uniforme, c'est toujours, suivant la dimension, la rondache (fig. 135 et 140) large jusqu'à mesurer soixante centimètres de diamètre, ou la rondelle de poing (fig. 126) qui n'est guère plus grande qu'une assiette. Quatre bossettes disposées symétriquement autour du centre muni le plus souvent d'un umbo saillant, servent à masquer les empattements des énarmes. Parfois, comme on le voit dans certains

beaux exemplaires du musée de la marine, au Louvre, les quatre bossettes sont rejetées sur un même secteur, où elles délimitent un carré parfait. C'est qu'alors la rondache a ses énarmes montées comme dans les types européens où la poignée est au centre et la bride d'avant-bras se rapproche du bord du disque.

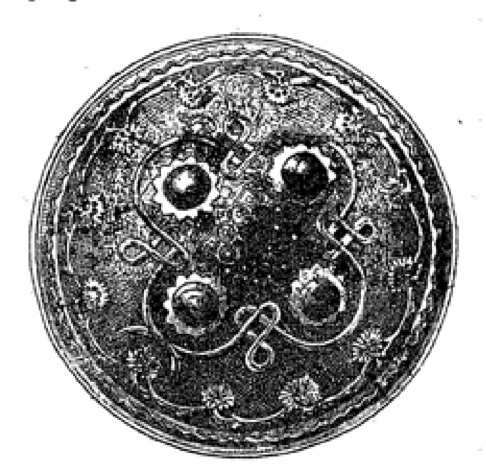


FIG. 135.
BOUCLIER INCRUSTÉ D'ARGENT.
Travail d'Hyderabad.
(Sind.)

Les boucliers indiens sont faits de diverses substances. Les grandes rondaches du Sind, en peau de rhinocéros, sont presque transparentes, leurs bords portent un listel peint comme la rosace entourant l'umbo de cuivre; les bossettes sont autant de fleurs en bronze ressemblant à des campanules ou à des lotus. Bons contre l'arme blanche, ces boucliers ne valent pas beaucoup contre les balles des mousquets, aussi employait-on les rondaches de fin acier soigneusement battu et trempé. Sur les bossettes, comme sur le disque, le travail des incrusteurs prodiguait et prodigue encore les entrelacs, les arabesques; « les fins damasquinages d'or

enchevêtrant leurs méandres, serpents, arbres ou enroulements, s'enlèvent sur le fond bleuté de l'acier[1] ».

Mais si, dans cet ordre d'objets, les artistes hindous ont laissé des œuvres que les armuriers occidentaux du XVIe siècle n'ont guère dépassé comme finesse, ils sont tombés fréquemment dans une emphase de mauvais goût qu'aggrave l'accumulation des matières précieuses et des pierreries, voire des émaux, comme si ces riches et fragiles applications pouvaient convenir à une arme, même de parade, destinée à arrêter des coups.



FIG. 136.
ÉTRIER BRONZE (XVIIIe SIÈCLE).
(Baroda.)

Je crois que beaucoup de leurs poignards méritent un pareil reproche, comme tous ces kangiars montés sur une fusée de cristal de roche ou de jade fourmillant de gemmes, toutes ces épées dont la forme disparaît sous la joaillerie qui les couvre. Si l'art décoratif a jamais erré, c'est quand il a voulu appliquer les ressources de la bijouterie à l'ornementation des armes.

Mais, quand il s'est dégagé de tout ce luxe de mau-

1. E. Sénart, *loc. cit.*, p. 48.

vais aloi, l'armurier indien a su orner avec goût les formes pures et originales par lesquelles se recommandent les armes de son pays, comme les couteaux de cornacs (fig. 127) ou les belles épées de sacrifice (fig. 128) avec lesquelles les nobles radjpoutes se glorifient d'abattre d'un seul coup la tête du buffle le plus puissant. Celle-ci est un bon spécimen de ces lames terminées en museau de brochet, qui vont en s'élargissant jusqu'à leur extrémité. Des renforts d'acier ciselé soutiennent la lame, renforcent le dos et se rejoignent à la coquille de la garde, dont la continuation se relève en un large arc de jointure qui se soude au pommeau renflé en coupole et terminé par un prolongement saillant et déclive où est rivée la soie. La cordelière formant dragonne montre ses trois retombées de passementerie, semblables à celles dont Calcutta tient les fabriques et dont les femmes de Mascate enrichissent leurs masques carrés que Belon appelait des barbutes. Le fourreau, fait de bois, est habillé de brocart à petits compartiments, sa bouterolle est un fer à cheval à trois expansions, le haut n'a pas de chape, suivant une disposition qui persista chez nous jusqu'au XVIIe siècle, l'ouverture est échancrée pour s'appliquer contre la sous-garde, et deux nerfs sont appliqués pour arrêter les courroies de suspension. Mais ces épées de sacrifice ne se portent guère

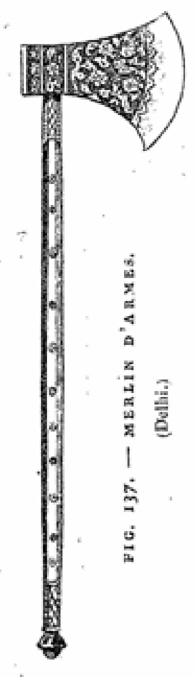


FIG. 137. — MERLIN D'ARMES. (Delhi.)

à la ceinture, on les tient tout engainées à la main; l'arme pendue sur la hanche gauche est le sabre ou cimeterre à lame plus ou moins courbe (fig. 129), élargie à l'extrémité comme dans les palaches turques (fig. 130), ou ondulée, flammée comme celle d'un kriss malais (fig. 131). Quelques poignards présentent des formes particulières et intéressantes, depuis ces curieuses armes faites de cornes de gazelle assemblées à contresens, avec pointes munies ou non d'aiguillons de fer, jusqu'au curieux *kouttar* à lame large et plate, avec pointe renforcée souvent en perce-maille, montée sur une garde en forme d'étrier permettant de manier cette dagasse comme un coup-de-poing (fig. 132). Dans les kouttars à langue de serpent, la pointe est bifide.

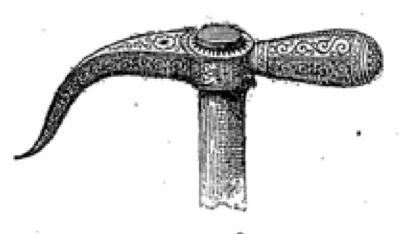


FIG. 138.
MARTEAU D'ARMES
DU TYPE BEC DE CORBIN.
Forme indo-persane.

Les koukris sont les coutelas nationaux des Gourkas du Népaul. La lame recourbée, démesurément élargie à l'extrémité, ou bien coudée brusquement, se termine en pointe aiguë ou camuse, suivant ses variétés (*koukri kora*, etc.). Et c'est par ces formes que s'opère le mieux la transition entre les armes franchement indiennes et les armes malaises. J'ai figuré ici (fig. 133) un de ces très beaux couteaux à bétel cynghalais que l'on considère souvent à tort comme des armes. Cet instrument domestique de Ceylan a son manche en forme de

crosse fait d'ivoire sculpté très finement et terminé à la région du pommeau par une capsule de cuivre repoussé et argenté. La monture se continue par un revêtement de cuivre ciselé en retombées frisées et travaillé à la pointe. Par la plupart de ses caractères ornementaux, cette pièce rappelle la tradition indo-chinoise.

Mais c'est surtout la tradition persane qui domine dans les produits de l'armurerie indienne, haches d'armes, marteaux d'armes (fig. 138), merlins d'armes (fig. 137), armures, boucliers, pointes de javelines (fig. 139), tout reproduit les formes persanes. Cependant un examen plus attentif permet parfois de départager les productions. Dans cette hache d'armes d'acier argenté (fig. 134), les animaux de bronze qui chargent le mail sont bien indiens, mais le parti général de l'arme est musulman ou, pour mieux dire, touranien. On remarquera le petit couteau ou bâtardeau qui rentre dans le manche creux de la hache, où il se visse et forme le pommeau. Le beau bouclier (fig. 135) peut être indifféremment persan ou indien, comme ce joli corps d'armure, véritable corselet dont le plastron, fait de deux pièces, s'attache au droit de la poitrine par des boutons tournants (fig. 124). Ce système, employé en France sous Henri III, doit

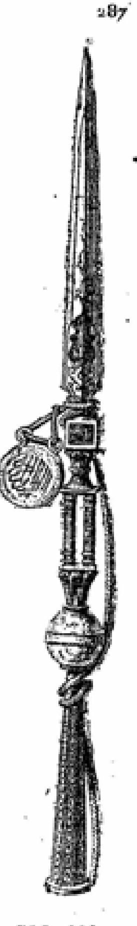


FIG. 139. FER D'UNE JAVELINE DE CAVALIER. Style indo-persan.

être oriental; il prévaut dans le harnois polonais. Au reste, on retrouve dans les cuirasses indiennes toutes les formes, depuis la cuirasse *à l'antique,* reproduisant les divisions du tronc, jusqu'aux corselets et aux corps à miroirs comme en portaient les Turcs.

A partir du XVIe siècle, les influences occidentales se font sentir dans les assemblages, dont les caractères persisteront jusqu'à nos jours. La disposition des courroies habillées de velours, la forme des boucles, des bouterolles, des trépas, des crochets sont sensiblement européennes. C'est que les Portugais répandaient dans l'Inde les produits de la péninsule, en même temps que les artistes français et italiens, appelés par les Mogols, incitaient les Hindous à copier leurs travaux. Les lames de Tolède, de Passau ou de Solingen, plus tard celles d'André Ferrare, plaisaient aux guerriers asiatiques; ils les faisaient monter sur les gardes à courte fusée, dont les dispositions variaient à l'infini, depuis le simple croisillon alain (fig. 129) jusqu'aux coquilles formant gantelet avec garde d'avant-bras encore chères aux Nagas de Nagpoure. Les attaches des épées et des sabres indiens ont suivi le même développement, suivant la mode d'Occident. Tel cimeterre de notre musée de la marine présente les frettes et les bagues à petites bélières des ceinturons saxons, comme on les portait à la fin du XVIe siècle; tel autre possède un ceinturon à deux pendants comme ceux du temps de Charles X, etc.

Mais à côté de toutes ces adaptations, on trouve des objets d'une architecture pure et originale, comme les étriers de bronze de l'Inde centrale (fig. 136), ou les montures de selle, les harnais complets du Guzerat

formant bardes. Là, une housse de velours est recouverte, comme nos cottes maclées du XII[e] siècle, de petits carrés de cuivre argenté, fleuronnés en relief, touchés d'émail, et une bordure de pendeloques en feuilles émaillées accompagne toutes les pièces.

Telles sont, très sommairement exposées, les quelques données principales que comporte ce manuel, pour l'art de l'armurier en Inde. A la cour des rois, il fut de tout temps le plus honoré, comme le poste de conservateur de l'arsenal était un des plus recherchés. Les empereurs mogols attachaient tant d'importance à l'excellence de l'armement, que Baber a déclaré devoir à ses lances la conquête de l'Inde. Et Akbar exigeait que chaque nuit on plaçât près de lui un poignard différent, afin de se rendre compte du soin que l'on prenait de ses armes.



FIG. 140. — BOUCLIER MOGOL INCRUSTÉ D'OR. XVIII[e] SIÈCLE (Penjab).

CHAPITRE XI

Les Tissus.

LA SOIE, LE COTON, LA LAINE

Le plan de ce manuel ne nous permet guère de sortir des tissus historiés pour nous occuper des autres branches de la textile. Cependant, comme nous devons étudier l'art du brodeur, nous ne pouvons le faire sans connaître les matières premières, leur provenance et leur fabrication.

Il semblerait que notre moyen âge ait reçu tous les tissus les plus précieux de l'Asie, la plupart étaient même signalés comme venant de l'Inde; et, en remontant vers une antiquité plus haute encore, on est porté à croire que les trafiquants sabéens, phéniciens et éthiopiens faisaient parvenir en Égypte et dans la région méditerranéenne les précieuses soieries et aussi les cotonnades venues des régions de l'Indus. Ce commerce date donc de longtemps, il se continue encore. Au siècle dernier, les taffetas, les *aranis* de l'Inde n'étaient pas moins fameux que les *madapolams* et

les *calicuts* ou calicots de notre temps, ou que les *madras* à peu près contemporains. Ces noms de villes devenus synonymes du tissu qu'elles produisaient, nous en apprennent plus que des longues phrases. Les glossaires du moyen âge et des temps suivants nous en indiquent bien d'autres[1], et les noms de couleurs comme *inde* et *ormuz* nous prouvent que l'art de la teinture florissait également dans ce pays de la textile, où l'art de la peinture et de l'impression sur étoffes est également très ancien.

§ I

LE COTON

C'est la plante textile indienne par excellence. Célèbre depuis l'antiquité, elle fournit encore aujourd'hui plus de vêtements à l'humanité que toute autre matière première, bien que depuis la concurrence américaine, son importance en Inde soit beaucoup tombée : « La guerre de sécession lui avait rendu une courte prospérité; depuis lors, l'exportation baisse régulièrement, de 3 millions 670,000 quintaux de 1871-1872, à 2 millions 250,000 en 1891-1892; mais les besoins de la consommation locale donnent encore à la culture une grande importance. Dans Bombay, la surface de culture atteignait encore, en 1891-1892, 10 pour 1,000

1. Cf., Gay et Dupont-Auberville, *Histoire des tissus historiés*, Paris, 1886. — Gay, *Glossaire archéologique*, Paris, 1890.

des terres cultivées (plus de 1 million d'hectares), mais la moyenne des années précédentes s'élevait à un chiffre double. Dans le Bérar, qui produit la meilleure qualité de l'Inde, le coton représente le tiers des cultures, presque autant que le millet. Les Etats feudataires produisent encore un peu plus que les provinces; on peut estimer en bloc les cultures du coton à 9 ou 10 millions d'hectares[1]. »

Le tissage du coton est l'industrie indienne la plus prospère, mais aujourd'hui la concurrence des filatures anglaises en a de beaucoup diminué l'extension. La lutte entre les manufactures d'Europe et les tisserands asiatiques ne date pas d'hier; dès le XIIIe siècle on copiait en Italie les cotonnades teintes de l'Orient, sans égaler toutefois leur finesse, la beauté de leur dessin, la fraîcheur de leur coloris. Les indiennes fabriquées maintenant en Angleterre ne valent pas davantage les produits indigènes, et leur coloration barbare et criarde ne séduit pas les yeux comme les belles teintes profondes d'un champ sur lequel courent des ornements gracieux, d'un beau parti décoratif et d'une tonalité harmonieuse. Mais, non contents d'avoir ruiné en partie l'industrie textile en Inde par l'importation constante de leurs produits manufacturés, les manufacturiers anglais ont empoisonné le pays avec leurs produits chimiques, où les horribles rouges *magenta* tiennent la principale place. Certains États ont dû prohiber l'entrée de ces substances. Le maharadjah de Kashmir a interdit l'importation de ces couleurs

1. Sylvain Lévi, *loc. cit.*, Inde, p. 686, col. 1.

magenta au delà d'une certaine zone qu'elles ne peuvent jamais franchir, même après avoir acquitté une taxe de 45 pour 100 sur leur valeur brute [1].

Mais l'Inde lutte mal contre Manchester : « Aucune

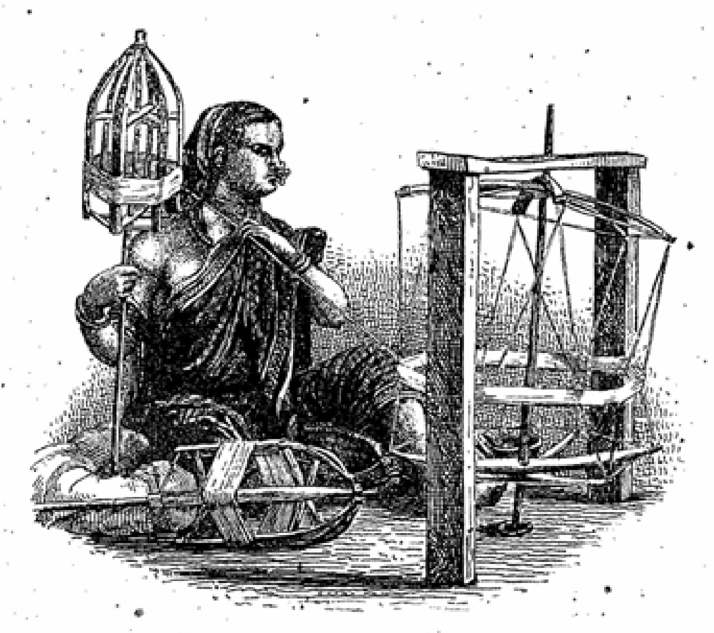


FIG. 141. — FEMME HINDOUE FILANT.

(D'après Birwood.)

partie n'a plus souffert que Bombay de la concurrence anglaise; la fabrication des belles indiennes diminue de plus en plus. L'exportation de Surate seule, évaluée à 9 millions de francs au commencement du siècle,

1. Birwood, *Industr.*, *Arts*, II, p. 48.

derniers cas sont les plus fréquents, car des prescriptions religieuses défendent aux Musulmans de porter des tissus tout soie. Et il ne faut pas oublier que c'est dans les régions de l'Inde islamique que l'industrie et l'art ont toujours été le plus développés. Aussi les satins et les velours *tramés coton* doivent-ils être tous considérés comme indiens par leurs origines. Savary et autres lexicographes du siècle dernier nous ont laissé l'énumération de ces tissus parmi lesquels les *aranis*, les *attlas* et les diverses sortes de brocarts sont toujours cités.

Ces soieries étaient tissées à l'origine avec des soies venues de Chine, comme le sont encore les belles étoffes faites à Bombay. Mais l'Inde a ses espèces de bombyx séricigènes, soit qu'elles lui soient propres comme certains *attacus*, *actias* et *saturnia*, soit qu'elles soient les *sericaria mori* de Chine et espèces voisines à demi domestiquées, vivant sur les arbres en liberté[1]. « Bombay et Calcutta, ainsi que quelques établissements moins importants de l'intérieur du Bengale, peuvent être considérés comme les seuls centres où la sériciculture soit à peu près florissante. Le nombre moyen d'ouvriers employés dans ces entreprises est considérable. La plus grande partie de la soie filée dans les filatures européennes de l'Inde est envoyée brute en Europe; la soie fournie par les

1. Outre les nombreux Mémoires de Guérin Méneville et Maurice Girard dans les *Bulletins de la Société d'acclimatation* et les *Bulletins* et *Annales de la Société entomologique de France*, on consultera sur les bombycides séricigènes : Maurice Girard, *Manuel d'Entomologie*, Paris, 1879, t. III, et Brehm, *Les insectes* (trad. Kunckel d'Herculais), Paris, 1885, 2 vol. in-4°, t. III.

métiers indigènes est ouvrée sur place ou envoyée, dans la haute vallée du Gange, aux riches cités du nord-ouest[1]. En Assam, on fabrique et on porte des vêtements faits avec la soie pure des vers élevés dans le pays. C'est que là prévaut la tradition indo-chinoise.

Les beaux brocarts sont des produits de Bénarès (fig. 153) et du Guzerat (fig. 152), où l'on teint aussi merveilleusement des robes de femmes, suivant les procédés indiqués plus haut, avec des dessins détachés sur des tons dégradés ou tranchés suivant la région du corps que recouvrira le tissu. Les soies imprimées viennent surtout de Surate. Quant aux espèces différentes de soieries courantes, comme les sortes rayées nommées *mashrus* qui, recouvertes d'un enduit vernissé leur laissant la souplesse, constituent les *shujas khanis* de Bhawalpour, comme les *susis*, leur seule énumération exigerait des pages.

Nous avons dit que les brocarts ou kinkobs étaient originaires de Bénarès et du Guzerat, mais les soies brochées d'or et d'argent de Tanjore, les *mashrus* figurés du Dekkan, les *ruperis* et *soneris* aux larges trames d'or battu, de Murshedabad, ne leur sont en rien inférieurs.

L'industrie de la soierie est encore en pleine prospérité dans le Penjab, où on met en œuvre les produits de Bockara et du Khoraçan et aussi les soies indigènes. Les principaux marchés sont Amritsir et Moultan. Les teintures sont presque toutes végétales, mais on emploie aussi la cochenille, qui, mélangée avec les fleurs du

1. Birwood, *loc. cit.*, II, p. 107.

nyctanthes arbor-tristis, donne une belle coloration écarlate, et mélangée avec l'indigo donne la couleur pourpre ou, suivant les proportions des deux bains, employés toujours successivement, produit le lilas. Pour le gris on emploie un produit minéral, le sulfate de fer, avec du fiel. Comme l'a fait remarquer G. Birwood : « la garance n'est pas employée dans la teinture de la soie, mais l'usage des couleurs d'aniline est malheureusement beaucoup trop répandu aujourd'hui ». C'est encore là un des présents funestes que la civilisation occidentale aura faits à l'industrie indienne. Les autres provinces et régions de l'Inde qui produisent de bonnes soieries, sont : le Sind, l'Oude, le Bengale, le Bérard, Bombay.

§ III

LES LAINES

Les chèvres et les moutons, dans les régions montagneuses du nord, fournissent des poils et des laines de qualité supérieure avec lesquels les gens du Kashmir tissent ces merveilleux châles, souples, fins et lustrés, qui ont eu jadis tant de succès en Europe. Il fut un temps, et il n'y a guère plus de quarante ans, où toute femme élégante devait posséder son cachemire de l'Inde. Ces châles furent longtemps un objet de commerce important pour la Compagnie des Indes, et dans l'antiquité, ils jouissaient d'une faveur aussi grande. Il est

certain que c'est encore aux influences désastreuses de nos commerçants occidentaux qu'est due la décadence de ces merveilleux tissus. On commanda des articles d'exportation faits d'après des dessins français ou anglais, et comme si ce n'était pas assez de dénaturer



FIG. 142. — BOURSE BRODÉE.
(Kashmir.)

les ornements indiens, si purs et si simples, dérivés de la grande tradition assyrienne, on envoya aux Kashmiriens les hideuses teintures *magenta*, alors à la mode, pour remplacer les tons délicats, harmonieux et fondus qui s'unissaient pour former la meilleure tonalité générale. Quant aux imitations européennes, pour le respect de l'art, il vaut mieux n'en point parler, non

plus que des essais tentés en vue de créer de nouveaux modèles.

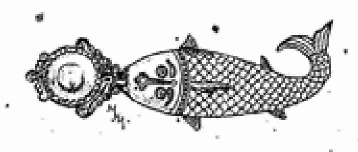
On a pu voir, lorsque fut exposée la collection du prince de Galles, un de ces châles, qui représentait une vue panoramique de Srinagar. On y voyait la capitale Kashmir avec ses maisons, ses jardins et ses temples, ses rues où fourmillait la population avec ses costumes pittoresques; sur la rivière bleue voguaient des vaisseaux et des barques. Bien supérieur comme parti décoratif était cet autre châle où, sur un champ à vastes repos, les fleurs du Kashmir se mêlaient à des oiseaux brillants cachés en partie dans le feuillage des arbres, parmi les animaux, courant ou adorant des figures humaines [1].

Avec le poil des chèvres du Thibet se fabriquent de fins lainages de diverses espèces; et, avec celui des chameaux, de véritables camelots identiques à ceux dont on fit tant usage en Europe au moyen âge et jusqu'au XVIIe siècle, et que les Kashmiriens nomment *patu*. Le poil des chèvres ou *pushm* a donné son nom de *pushmina* aux châles cachemires; les *rampurs* ou *chadars de Rampur* sont des châles colorés en blanc crème, en rouge écarlate, en bleu turquoise, en gris, fabriqués à Ludhiana. En diverses places du Penjab, à Luknow, à Sirsa, à Lahore, des fabriques importantes livrent des étoffes de laine de toutes sortes, mais les plus estimées dans toutes les catégories viennent des montagnes du Kashmir, du Kangra et de Simla.

1. Cf., Birwod, *loc. cit.*, II, p. 115. On trouvera dans le Manuel de M. Baden Powel (*Manufactures of the Punjab*), p. 39 et suiv., des renseignements sur les diverses espèces de châles de Kashmir.

Les tapis mériteraient une étude spéciale. Peu connus en Europe, ils sont dignes de notre intérêt, au moins autant que les mousselines dorées du Bengale, parmi lesquelles celles de Dacca sont les plus réputées; mais la mode n'en est pas encore venue. Faits en coton ou en laine, ils montrent, par les ornements, leur origine musulmane. Les motifs persans et sarrasins dominent, excepté dans tous ces tapis fabriqués par les prisonniers, d'après les modèles les moins intéressants de nos manufactures occidentales.

Nous ne saurions trop le répéter : chaque fois que l'art et l'industrie européens sont venus influencer les productions de l'Inde, le résultat de ce concours a été l'éclosion d'œuvres prétentieuses, embarrassées, gauches et toujours de la médiocrité la plus affligeante. Ce n'est pas à l'Europe à enseigner l'Inde dans le domaine de l'art décoratif, mais bien à elle à demander à la région asiatique ses enseignements et ses conseils.



CUILLER EN CUIVRE.
(Bombay.)

CHAPITRE XII

La broderie.

Un volume de cette collection, qui m'apparaît comme un des meilleurs par sa simplicité et son caractère pratique, est consacré à l'histoire de la broderie[1]. Je ne

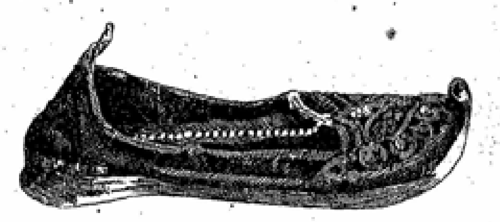


FIG. 143. — CHAUSSURE BRODÉE.
(Guzerat.)

puis qu'y renvoyer le lecteur pour la technique de cet art que les Hindous ont de tout temps pratiqué, on peut le dire, avec la dernière perfection. Les broderies courantes de l'Inde seraient, sans doute, depuis longtemps communes dans nos pays, si les tarifs douaniers ne les avaient frappées de droits excessifs, et, pour dire

1. Lefébure, *Broderies et dentelles.* (Bibl. Ens. B.-A.), 1887.

le vrai, prohibitifs. Comme finesse de travail, comme variété de procédés, on n'a jamais atteint au même point que les modestes ouvrières du Penjab ou les lormiers de Srinagar ou du Guzerat. La broderie est le véritable art national de l'Inde; des milliers d'hommes et de femmes y sont occupés, dans toutes les régions de l'immense empire; en effet, « pour toute fabrication exigeant une habileté particulière des doigts et un certain goût artistique, l'ouvrier hindou n'est pas surpassé[1] ».

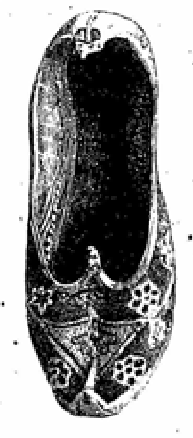


FIG. 144. CHAUSSURE, CUIR BRODÉ. (Travail du Sind.)

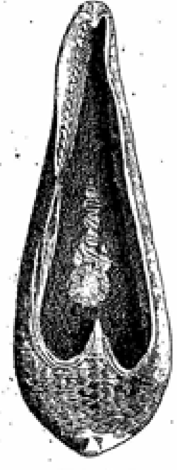


FIG. 145. CHAUSSURE BRODÉE. (Peshawer.)

« On dirait, a écrit Théophile Gautier, que le luxe indien a voulu engager une lutte directe avec le soleil, avoir un duel à mort avec la lumière dévorante de son ciel embrasé; il essaye de resplendir d'un éclat égal sous ce déluge de feu; il réalise les merveilles des contes de fées; il fait des robes couleur du temps, couleur du soleil, couleur de la lune; métaux, fleurs, pierreries, reflets, rayons, éclairs, il mélange tout sur sa palette incandescente.

1. Sylvain Lévi, *loc. cit.*, *Inde*, p. 688, col. 1.

Dans un tulle d'argent, il fait palpiter des ailes de cantharides[1], émeraudes dorées qui semblent voler encore. Avec les élytres des scarabées, il compose des feuillages impossibles à fleurs de diamants. Il profite du

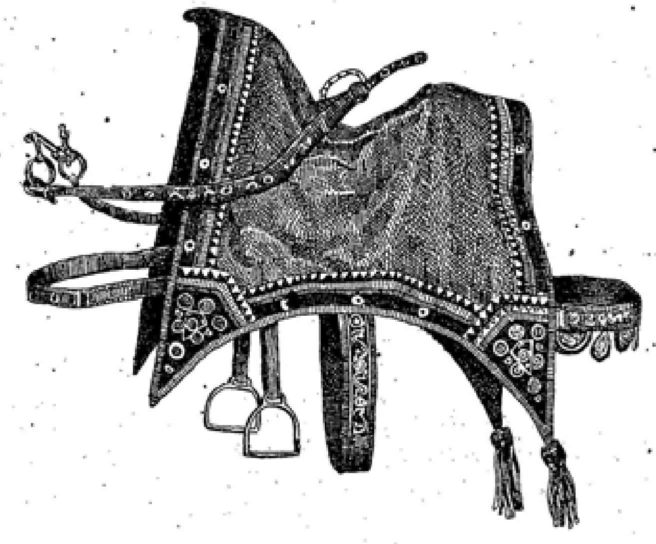


FIG. 146.
SELLE ET SCHABRAQUE EN CUIR BRODÉ.
(Sind.)

frisson fauve de la soie, des nuances d'opale du burgau, des moires splendides de l'or bleu du paon. Il ne dédaigne rien, pas même le clinquant, pourvu qu'il

1. Ce ne sont pas des ailes de cantharides, mais des élytres de divers coléoptères serricornes appartenant à la famille des buprestides. Les buprestes les plus communément employés sont des *sternocera*, et des *chrysochroa*.

jette son éclair ; pas même le cristal, pourvu qu'il jette son feu. Il faut qu'à tout prix il brille, il étincelle, il reluise, qu'il lance des rayons prismatiques, qu'il soit flamboyant, éblouissant, phosphorescent ; il faut que le soleil s'avoue vaincu ![1] »

Qu'aurait dit le grand ciseleur romantique, qui aima tant à varier les effets des mots, s'il avait vu, sous



FIG. 147. — CORSAGE BRODÉ.
(Guzerat.)

le soleil de l'Inde, briller les vêtements brodés sur les bégums mollement secouées aux cahots des chars, ou les caparaçons étinceler dans le tourbillon diapré des cavaliers ? Dans le costume, dans les tentures, dans la sellerie, l'Hindou accumule les broderies. Que ce soient les chaussures, où le cuir disparaît sous les appliques de brocart, les ornements soutachés, à points rattachés, en couchure, en arbachure (fig. 143 à 145),

1. Cité par Didron dans son *Rapport sur les Arts décoratifs*, 1878.

les chasse-mouches, où la plus élégante passementerie alterne avec la broderie massive pour mourir sous un souple effilé de soie floche (fig. 80), que ce soit une bourse dont les délicates arabesques de soie rouge,

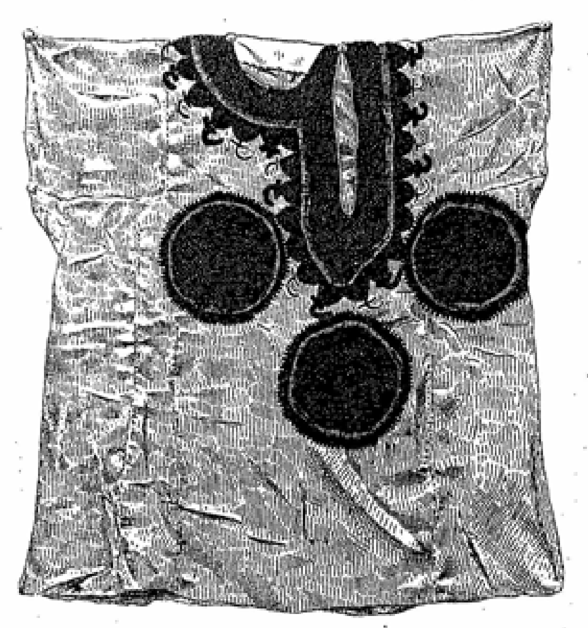


FIG. 148. — CHEMISETTE BRODÉE.
(Sind.)

bleue et verte, courent sur un fond de drap noir enserrant une rosace centrale (fig. 142); ou bien la sellerie complète d'un cheval (fig. 146), avec sa schabraque de cuir violet, bordée, comme les sangles, la croupière et les montants de poitrail, les brides et les étrivières, d'une broderie en dessin courant qui sertit des petits

miroirs ronds, brillants comme autant de diamants, l'effet est toujours d'une richesse et d'une élégance incomparables.

Sur les corsages des femmes (fig. 147) comme sur leurs chemisettes de soie ou de cotonnade (fig. 148), les broderies cerclent les manches à diverses hauteurs, accompagnent les contours, s'étalent en rosaces, en fleurons, délimitent les ouvertures. Les plus simples pagnes de cotonnade du nord-ouest montrent sur leurs fonds d'un beau roux, des séries de feuilles blanches, jaunes et ferrugineuses du plus bel effet, et les bordures ne sont pas d'un moindre style (fig. 151). Dans les tentures, les tapis de velours (fig. 149), les fleurettes, les feuillages s'arrangent en merveilleuses nielles où l'or éclate sur le fond noir ou bleu foncé avec quelques rehauts de soies colorées de teintes vives.



FIG. 149.
BRODERIE D'OR SUR VELOURS.
(Murshedabad.)
(D'après Birwood.)



FIG. 150.
ÉTOFFE DE COTON BRODÉE.
(Kashmir.)

Dans les exemples les plus communs, comme dans ce coin d'une tenture brodée en coton sur fond de petite laine, du nord-ouest (fig. 150), l'ornement est toujours solide et d'un parti nettement arrêté. Celui-ci est d'un modèle courant dans les poteries du Penjab et du Sind.

Toutes substances sont d'ailleurs bonnes pour les industrieux brodeurs de l'Inde. Sur la soie la plus belle, sur le velours comme sur le coton ou le drap, leur aiguille dépose les décors ténus ou pleins avec la ganse ou le fil d'or ou d'argent, le fil de soie, de coton ou de laine. Et, par places, on fixe des appliques véritables, pierres précieuses, petits miroirs ou mirayets, perles fines ou de verre, élytres d'insectes, suivant la nature, la destination,

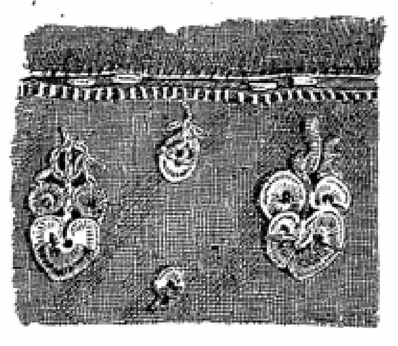


FIG. 151.
COTONNADE BRODÉE DE SOIE.
(Kashmir.)

la richesse absolue de l'objet. On a souvent signalé, comme exemple d'un de ces magnifiques tissus ainsi rehaussés, le voile ou *chadar* que le gaicowar de Baroda, Kinderao, envoya vers le milieu de ce siècle, pour le tombeau de Mahomet, à Médine. Le tissu disparaissait sous les arabesques de perles et de pierres précieuses, et la valeur de la pièce était d'un crore (10 millions de roupies, c'est-à-dire, au change de l'époque, environ 25 millions de francs). « Malgré son extrême richesse, l'effet en était des plus harmonieux. Quand il était étendu au soleil, il prenait un éclat radieux où les yeux suivaient avec charme les lignes exquises du dessin[1]. »

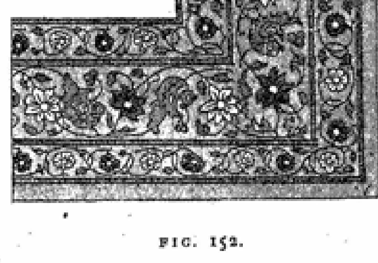


FIG. 152.
EXEMPLE DE DESSIN COURANT DE BRODERIE.
(Guzerat.)

Les meilleurs brodeurs de toute l'Inde paraissent être ceux du Penjab; c'est de leurs mains que sortent les œuvres les plus belles comme les plus finies. Et il ne faut pas les rendre responsables des motifs hideux dont les amateurs anglais leur commandent si fréquemment des répliques. Ce serait, d'ailleurs, injuste de reprocher

1. Lefébure, *Broderie et dentelles*, p. 163. — Cf., Birwood, *Industr., Arts*, II, p. 118.

aux seuls citoyens de la Grande-Bretagne ce manque de goût. Un agent colonial ou un trafiquant n'est pas nécessairement un artiste, et je sais bien des Français qui, en Indo-Chine, n'ont pas cru pouvoir mieux faire que de demander aux ouvriers annamites de leur broder des mobiliers complets sur les modèles d'Europe. L'effet obtenu a toujours été celui qu'on en pou-

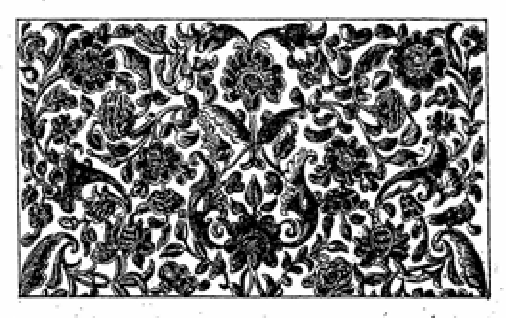


FIG. 153.
MOTIF ORNEMENTAL DES BROCARTS
DU BENGALE.
Tradition européenne du XVIIe siècle.

vait attendre, il a été déplorable. Il en est de même quand « le talent du brodeur de Delhi est prodigué à quelque robe fâcheusement « esthétique » destinée à la saison de Londres [1]. »

Ces tentatives peu intéressantes ne constituent pas cependant un danger. Si ouverte que soit matériellement l'Inde aux Européens, aux voyageurs, aux commerçants, voire aux simples touristes, elle est loin, au

1. E. Sénart, *loc. cit.*, p. 55.

sens profond des choses, d'être d'un accès si facile. Il est encore plus d'un centre où la civilisation européenne n'est, heureusement pour l'art, pas encore à la veille de modifier les caractères et les croyances. Et c'est cette impénétrabilité qui nous fait bien augurer de la vitalité de l'art indien.





TABLE DES MATIÈRES

10298. — Lib.-Impr. réunies, MOTTEROZ, D^{r},
7, rue Saint-Benoît, Paris.

